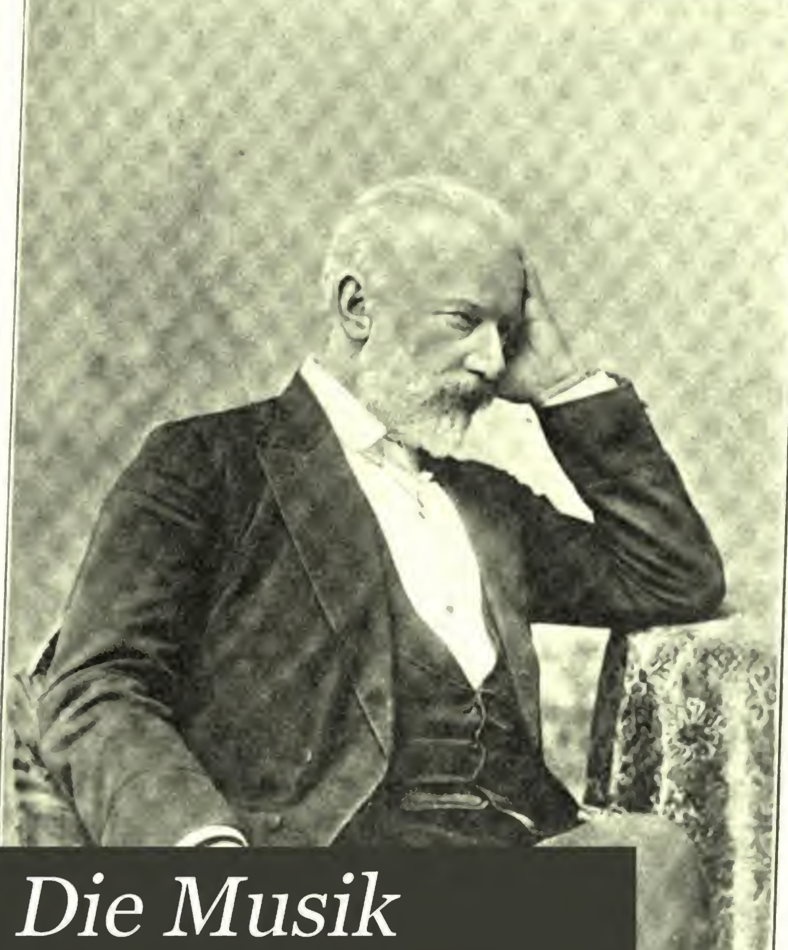


Die Musik

NS-Kulturgemeinde (Germany), Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei. Amt Musik, Reichsjugendführung ...

Mus
13.34*

Harvard College Library



FROM THE

ELKAN NAUMBURG
FELLOWSHIP FUND

By the terms of the gift the income of this Fund in any year when the Fellowship is not assigned is to be used for the Library of the University for the purchase of works, preferably pertaining to Music.

MUSIC LIBRARY

THIS BOOK IS FOR USE

Digitized by Google

Felix Saul

DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

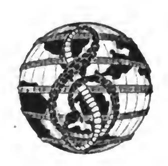
HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

SECHSTER JAHRGANG

DRITTER QUARTALSBAND

BAND XXIII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1906—1907

Digitized by Google

Mus 13.54 *

HARVARD COLLEGE
NOV 19 1920
LIBRARY
Naumburg Fellowship fund

Digitized by Google

INHALT



Digitized by Google
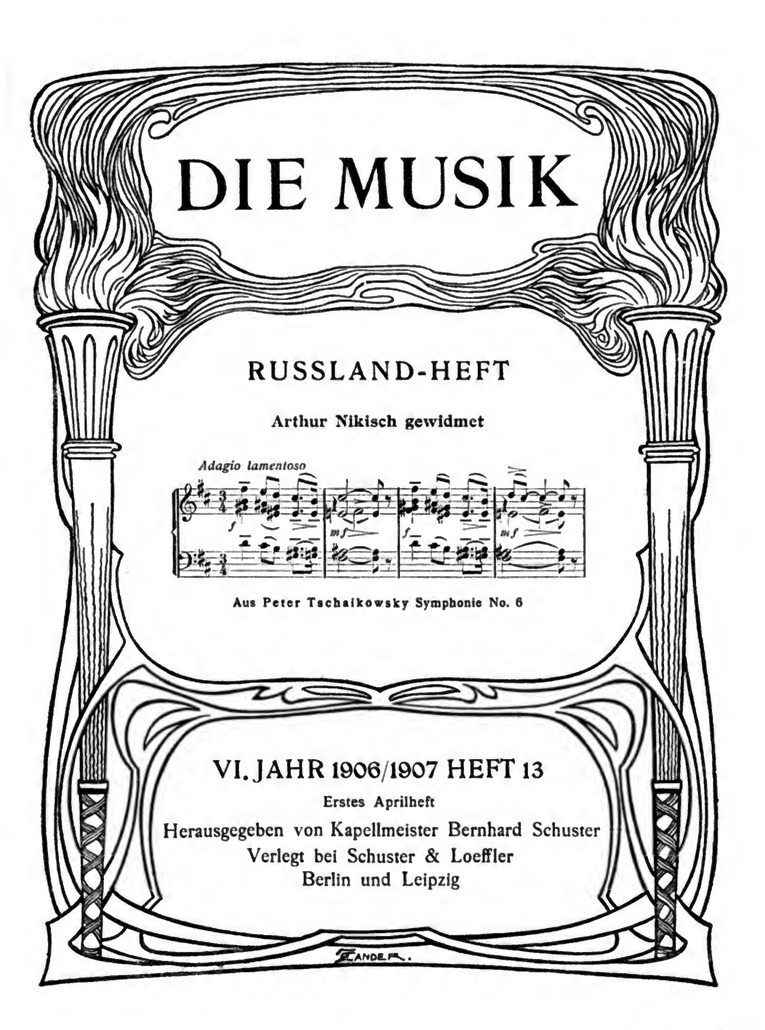
INHALT

Kritik (Oper)

Kritik (Konzert)



Digitized by Google



Digitized by Google

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google



DIE OPER IN RUSSLAND

I

MICHAIL GLINKA — ALEXANDER DARGOMYSHSKY

von Oskar von Riesemann-Moskau

Russland verehrt Glinka[1]) als musikalischen Nationalheiligen. Die einstimmige Anerkennung, deren sich Glinka in seinem Vaterlande erfreut, dürfte sonst auf der ganzen Welt keinem Komponisten seitens seiner Landsleute zuteil werden. Selbst der Ruhm eines Wagner in Deutschland verblasst gegenüber dem sieghaften Glanz, der, vom musikalischen Gestirne Glinka's ausgehend, das ganze weite Zarenreich überstrahlt, von der Küste des weissen Meeres bis zu den Gestaden der Krim, von der Ostsee bis zum Ural.

War es wirklich so gross, was er vollbrachte?

Entspricht sein Werk seinem Ruhme?

Glinka hat die russische Musik vom Joche der italienischen Oper befreit, er hat das musikalische Russland zur Selbstbesinnung und Selbstbestimmung gebracht und somit eine nationale Kunst im idealsten Sinne des Wortes geschaffen. Die Bedeutung seiner künstlerischen Tat liegt demnach vor allem auf kulturhistorischem Gebiete, rein musikalische Gesichtspunkte kommen bei ihrer Bewertung erst in zweiter Linie in Betracht. Nun hatte aber das Schicksal diesen Zaren-Befreier der russischen Musik in einer Anwandlung seltener Freigebigkeit ausserdem mit einem musikalischen Genie ausgestattet, das seinen Werken, abgesehen von ihrer eminenten Wichtigkeit für die nationale künstlerische Kultur Russlands, notwendig auch eine rein musikalische Bedeutung ersten Ranges sichern musste. Die Opern Glinka's behaupten seit mehr denn 50 Jahren ihre dominierende Stellung auf dem Repertoire aller bedeutenden und unbedeutenden Opernbühnen Russlands — ein Zeichen von Langlebigkeit, das selbst Skeptiker überzeugen muss.

Bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts herrschte in Russland mit unumschränkter Macht die italienische Oper und bot damit eine musikalische Darstellung des selbstverherrlichenden autokratischen Regierungs-

[1]) Die Porträts der meisten in diesem Sonderheft behandelten Komponisten findet der Leser unter den Beilagen dieses Heftes. Anm. der Red.

Digitized by Google

prinzipes allergefährlichster Art. Kein Widerspruch, keine Regung selbständigen Gedankenlebens wurde geduldet. Das ganze künstlerische Russland umschmeichelte mit dem Lächeln bedingungsloser Ergebenheit und begeisterter Untertanentreue auf den Lippen den Thron Ihrer musikalischen Majestät. Alles Italienische war gut, alles Russische wäre eo ipso schlecht gewesen, wenn es dieses „Russische" in der russischen Kunstmusik überhaupt schon gegeben hätte. Jeder rechtschaffene Russe hatte sich zu schämen ein solcher zu sein, und die einheimischen Komponisten mussten sich ausnahmslos als maëstri italianissimi gebärden. Es wäre ihnen als Wahnsinn, als Majestätsverbrechen erschienen, eine Äusserung selbständiger Denkweise zu wagen. Man muss das wissen, um die befreiende Tat Glinka's in ihrer unerhörten Kühnheit ganz zu verstehen. Es war eine regelrechte musikalische Revolution, die er unternahm, und das Resultat ein derartiges, wie man es jeder Revolution, die ebenso berechtigte Ziele verfolgt, nur wünschen kann.

Das Überraschendste an dem Vorgehen Glinkas war, dass es allen Beteiligten so völlig unerwartet kam.

Vor ihm hatte nur A. Werstowsky[1]) einen schüchternen Ausfall gegen die italienische Kunst gewagt. Er schrieb die Opern „Askolds Grab" und einige andere weniger bekannt gewordene, in denen er sich unterstand, hier und da von den heiligen Traditionen der italienischen Operntechnik abzuweichen. Doch ist diesen ersten Regungen künstlerischer Selbsttätigkeit auf musikalischem Gebiete in Russland nur geringe Bedeutung beizumessen. Als „Vorläufer Glinka's" kann Werstowski eigentlich nicht betrachtet werden, obwohl er später unverdienterweise gern als solcher bezeichnet wurde. Es fehlte ihm durchaus an eigenartiger schöpferischer Begabung und vor allem an dem erforderlichen technischen Vermögen, um im Sinne einer Entwicklung nationaler Kunstmusik fruchtbringend wirken zu können. Werstowski gehörte zu jenen halbgebildeten Musikdilettanten, die in Russland von jeher eine grosse Rolle gespielt haben und auch heute noch nicht ausgestorben sind.

Die Versuche des Catterino Cavos,[2]) russische Volksmusik für den

---

[1]) Geb. 1799, gest. 1862. Von seinen zahlreichen Singspielen und Opern hat ihn nur „Askolds Grab" überlebt. Dieses Werk schlug gleich bei seinem Erscheinen ein, erlebte über 400 Aufführungen der Reihe nach, wurde 1897 von der Privatoper in Moskau wieder in Szene gesetzt, ohne jedoch Beifall zu finden oder auch nur Interesse zu erregen. Russische Melodieen werden in dieser Oper, die eigentlich mehr Vaudeville als Oper ist, nur in Coupletform verwandt.

[2]) Geb. zu Venedig 1776, gest. 1840 zu Petersburg, wo er im Verlaufe von 42 Jahren eine segensreiche Tätigkeit als Opernkapellmeister entfaltete. In seinen Werken verwendet er gelegentlich russische Melodieen, besonders im „Iwan Sussanin", einer Oper, der dasselbe Sujet zugrunde liegt, wie Glinka's „Das Leben für den Zaren".

Digitized by Google

höheren Opernstil nutzbar zu machen, kommen erst recht nicht in Betracht, denn dieser, übrigens talentvolle, Komponist begnügte sich mit einem ganz oberflächlichen Paraphrasieren russischer Volksweisen, ohne auch nur im geringsten auf ihre harmonischen, rhythmischen, endlich psychologischen Eigenheiten einzugehen. Woher sollte auch der Italiener das Verständnis für die intimsten Kunstäusserungen einer ihm innerlich völlig fremden Nation hernehmen?

Die Schöpfung einer national-russischen Kunstmusik konnte nur von einem Russen ausgehen.

Ob Glinka von sich aus, ganz ohne fremden Antrieb den Mut zu seiner reformatorischen Tat gefunden hätte, ist zum mindesten zweifelhaft. Er war weder seinem Charakter, noch allen äusseren Lebensumständen nach zum Revolutionär, auch nicht zum Kunstrevolutionär geboren. Kränklich, faul, wenig energisch, materiell unabhängig, hätte er vielleicht bestenfalls das Opernrepertoire der vaterländischen Bühnen mit einigen Werken italienischer Art bereichert, das heisst eine bequeme Nachfolge dem immerhin mühsamen Pfadfinden vorgezogen. Seine ersten Werke sind seichte Phantasieen und Variationen über ebenso seichte „Lieblingsmelodieen“ des aristokratischen Publikums aus den italienischen Opern, die zu seiner Zeit gerade im Schwunge waren. An diesen Arbeiten fand das dehnbare, leicht befriedigte musikalische Gewissen des jungen Glinka lange Zeit völliges Genügen. Wie viele Talente hat nicht der Salon schon verschlungen! Auch der fette Bissen, den das Genie Glinka's darstellte, hätte ihm wohl gemundet. Doch glücklicherweise, zum Heil und Segen für die ganze russische Musik sollte es anders kommen.

Dem trefflichen Berliner Musiktheoretiker Dehn gebührt das unermessliche Verdienst, den späteren Schöpfer der national-russischen Kunstmusik zur Besinnung gebracht zu haben. Er entriss ihn dem Sumpfe italienischer Melomanie, in dem der dilettierende Kavalier sonst vielleicht rettungslos steckengeblieben wäre.

Dehn machte den jungen russischen Musiker, der sein Schüler geworden war, in nachdrücklichster Weise aufmerksam auf den unübersehbar reichen Schatz der slawischen, speziell russischen Volksmusik, der ungehoben, fast unangetastet dalag und des glücklichen Finders harrte, der diesem ungemünzten Golde durch die Verleihung künstlerischer Form zu höchstem Wert und höchster Bedeutung verhelfen sollte.

Somit ist es eigentlich ein Deutscher, Dehn, gewesen, der das Zustandekommen einer nationalen russischen Oper angeregt und damit das Fundament gelegt hat, auf dem der ganze Prachtbau der modernen russischen Musik überhaupt erst möglich wurde. Dieser Umstand wird geflissentlich übersehen, doch verdient er immerhin einige Aufmerksamkeit.

Digitized by Google

Glinka fasste die ihm von Dehn gebotene Anregung begeistert auf. Es bedarf ja nur eines geringen Anstosses, um den Stein, der den Kern einer Lawine bildet, ins Rollen zu bringen. In kürzester Frist ward die Oper „Das Leben für den Zaren" fertiggestellt. Der Tag der Uraufführung dieses Werkes[1]) inauguriert eine neue Epoche der Musikgeschichte Russlands, oder besser ausgedrückt, ihren Anfang. Es ist der Moment der Geburt der russischen Musik aus dem Geiste des Volkes. Denn in den Geist des russischen Volkes ist Glinka eingedrungen in einer Weise, wie es schwerlich jemand von dem musikalischen Salonhelden erwartet hätte, der bis dahin in sklavischer Abhängigkeit vom herrschenden Geschmack skrupellos allerhand Modetorheiten gehuldigt hatte. Mit welchem Ernst und welcher Hingabe sich Glinka seiner Mission weihte — denn man kann bei ihm tatsächlich von einer Mission reden — erhellt aus dem Umstande, dass er als reifer Mann nochmals zu Dehn zurückkehrte, um mit dem hochgeschätzten Lehrer zusammen den Schlüssel zur natürlichen Harmonisierung der russischen Volks- und Kirchenmelodieen aufzusuchen. Die bislang erreichten Resultate genügten ihm noch nicht. Leider sollte es ihm nicht gelingen, sein Vorhaben zu einem befriedigenden Abschluss zu führen. Er starb, bevor er seine Arbeiten mit Dehn beenden konnte. Sein zarter Organismus hielt einer Erkältung, die er sich in Berlin zugezogen hatte, nicht stand.

Die Oper „Das Leben für den Zaren" trug gleich bei ihrem ersten Erscheinen auf den Brettern des Marientheaters in Petersburg einen beispiellosen Erfolg davon, der sich womöglich noch von Aufführung zu Aufführung steigerte. Der Grund dieser unerwartet freundlichen Aufnahme eines Werkes, in dem alle dem Publikum bisher heiligen Traditionen über den Haufen geworfen wurden, wurzelte ohne Zweifel in dem schon längst drückend empfundenen Bewusstsein ohnmächtiger Abhängigkeit von fremder Kunst und Sitte, wenngleich es niemand wagte, irgend aufrührerische Gedanken laut werden zu lassen. Jetzt, wo ein kecker Geist den ersten Ansturm wagte, sah man mit heimlicher Freude und ingrimmiger Befriedigung, wie der Thron der italienischen Majestät ins Wanken geriet. Dazu kam noch die zu jener Zeit patriotisch sehr gehobene Stimmung der russischen Gesellschaft, der die gut zarische Gesinnung, die die Glinkasche Partitur in jedem Takte zum Ausdruck brachte, neue Nahrung zuführte. Endlich mussten auch die künstlerischen Qualitäten und hohen musikalischen Schönheiten des Werkes gewürdigt werden.

In der Tat weist die Glinkasche Partitur neben einzelnen schwächeren Partieen, die der Zeit nicht stand gehalten haben, manche Seite auf, die

---

[1]) 27. Nov./9. Dez. 1836.

Digitized by Google



für die Ewigkeit geschrieben ist. Die Harmonik und Kontrapunktik bei Glinka scheint gleichsam aus dem Geiste des russischen Volksliedes geboren zu sein, sie weist eine so feine Charakteristik und Eigenart der musikalischen Satzkunst auf, wie sie eben nur bei dem gebotenen motivischen Material möglich war. Im Verlaufe des ganzen Werkes spürt man den Hauch der russischen Landschaft, den Geruch der russischen Erde. Die stimmungstiefen, echt russischen Schilderungen echt russischen gemütvollen Wesens und Lebens üben stellenweise auf den damit vertrauten Hörer einen unbeschreiblich anziehenden Reiz aus. Und dieser Eindruck ist einzig und allein auf den musikalischen Wirkungsfaktor zurückzuführen, denn die Verse des Baron Rosen, des literarischen Mitarbeiters Glinka's, vertragen selbst die nachsichtigste Kritik nicht.

Ausser dem „Leben für den Zaren" hat Glinka nur noch eine Oper geschrieben: „Russlan und Ludmilla", der jedoch beim zeitgenössischen Publikum nicht derselbe unbedingte Erfolg beschieden war, wie dem ersten Werke. Es entbrannte der Streit der „Zaristen" und „Russlanisten", der auch heute noch nicht endgültig entschieden ist und von Zeit zu Zeit immer wieder aufflackert. Man möchte ihn dahin geschlichtet sehen, dass „Russlan und Ludmilla" als Kunstwerk, in rein musikalischer Beziehung, ohne Zweifel höher steht, dem „Leben für den Zaren" hingegen, als kunstreformatorischer Tat, für die Musikgeschichte Russlands immerhin die grössere Bedeutung zuzusprechen ist.

Übrigens führt Glinka auch im „Russlan" ein für Russland neues Element ein — die Romantik. Das Werk ist eine „romantische Oper" im weitesten und besten Sinne des Wortes. Die zügellose Phantasie Puschkins, dessen gleichnamiges Poëm den Vorwurf zum Libretto des „Russlan" lieferte, wird stellenweise von der genialen Musik Glinkas noch überboten. Die heutzutage mit Recht so gerühmte Instrumentierungskunst der Russen — man hat sie mit einem treffenden Wort als „monographische" bezeichnet — führt ihrem Ursprung nach direkt auf die Partitur des „Russlan" zurück.

Überhaupt bilden die beiden Opern Glinkas die Prototypen fast der gesamten späteren Opernproduktion in Russland: „Das Leben für den Zaren" als historische Oper, „Russlan und Ludmilla" als Märchenoper.

Der Zeitfolge nach ist nächst Glinka Alexander Dargomyshsky das bedeutendste Gestirn am Himmel der russischen Opernmusik.

Dargomyshsky begann seine musikalische Laufbahn gleich den meisten russischen Komponisten als Dilettant. Erst verhältnismässig spät gelang es ihm, die Lücken seiner musikalischen Erziehung auszufüllen und eine immerhin einwandfreie Beherrschung der Technik seiner Kunst zu erreichen. In dieser Beziehung steht er allerdings weit zurück hinter Glinka, übertrifft diesen jedoch vielleicht als Opernkomponist im engeren

Digitized by Google

Sinn, soweit man nämlich seine Bühnenwerke vom Gesichtspunkte einer einheitlicheren Ausgestaltung und Durchführung der musikalisch-dramatischen Idee aus betrachtet.[1]) Bemerkenswert ist der Umstand, dass der erste Versuch Dargomyshsky's auf dem Gebiete der Opernproduktion sich nicht als Nachfolge Glinka's, sondern, im Gegenteil, als bewusster Protest gegen die von diesem in Anregung gebrachte „russische" Oper kennzeichnet. Dargomyshsky wandte sich anfangs der ihm von jeher sympathisch gewesenen französischen Kunst zu und schrieb, gleich nachdem das „Leben für den Zaren" seinen entscheidenden Erfolg davongetragen hatte, die Oper „Esmeralda", der als poetischer Vorwurf der Roman „Notre Dame de Paris" von Victor Hugo zugrunde liegt. Die schon in Angriff genommene Arbeit an der Oper „Lucrezia Borgia" (ebenfalls nach Victor Hugo) liess er, auf Anraten des Dichters Shukowski, wieder ruhen. Dieses scharf betonte Nichtanerkennenwollen der künstlerischen Bestrebungen eines Grösseren charakterisiert in treffender Weise die selbstbewusste Eitelkeit des Dilettanten, den der Erfolg eines glücklichen Rivalen zum Widerspruch reizte. Die Oper „Esmeralda" ist ein höchst unbedeutendes Werk, dem weder bei der Erstaufführung, noch je später irgendein Erfolg beschieden war. Die Einflüsse Halévy's, Auber's, auch Meyerbeers, die sich in breitester Weise bemerkbar machen, gereichen ihm nicht zum Vorteil. Das zweite Bühnenwerk Dargomyshsky's „Der Triumph des Bachus", das gar nie zur Aufführung gelangt ist, ragt ebenfalls in keiner Hinsicht aus dem Rahmen heraus, den ein technisch ungenügend erzogener Dilettantismus in der musikalischen Satzkunst von selbst bedingt und begrenzt.

Um so bedeutungsvoller jedoch für die Fortentwicklung der Opernmusik in Russland wurde dagegen das spätere Kunstschaffen Dargomyshsky's auf diesem Gebiete. Seine von den Schlacken dilettantischer Unzulänglichkeit gereinigte Kunst offenbart sich zum erstenmal in der Oper „Russalka" („die Nixe"). Dieses Werk eroberte seinem Verfasser mit einem Schlage einen der hervorragendsten Plätze in den Reihen der russischen Musiker des XIX. Jahrhunderts. Die „Russalka" gehört seit ihrem Erscheinen zu den meistaufgeführten russischen Opern und behauptet sich neben den Werken Glinka's bis heute auf dem Repertoire aller russischen Opernbühnen. Prinzipiell Neues bietet die „Russalka" eigentlich nicht, weder was den dramatischen Entwurf, noch was die Musik anbetrifft. Doch vollzog sich bei der Konzeption dieser seiner dritten Oper ein bedeutungsvoller innerer Umschwung im Komponisten. Er sagte sich

[1]) Man vergleiche, was hierüber in der vortrefflichen monographischen Arbeit von Nik. Findeisen „Alexander Dargomyshsky; Grundriss seines Lebens und seiner musikalischen Tätigkeit", Petersburg, 1904, S. 35 (russisch) gesagt ist.

Digitized by Google



MODESTE MUSSORGSKI



ALEXANDER DARGOMYSHSKI



VI. 13

Digitized by Google

von seinen bisherigen frankophilen Neigungen los und zeigt in unzweideutiger Weise die Absicht, die von Glinka vorgezeichneten Bahnen weiter zu verfolgen. Der Einfluss des „Leben für den Zaren" auf die Partitur der „Russalka" äussert sich unverkennbar sowohl in der ganzen Anlage des Werkes, als auch in vielen Einzelheiten.

Die Oper atmet vom Anfang bis zum Schluss, vom ersten Takte bis zum letzten russisches Leben, ein Umstand, der die überaus freudige Aufnahme, die sie beim russischen Publikum fand und findet, wohl verständlich macht. Insonderheit die geradezu geniale Charakterzeichnung der Figur des Müllers — mit der Dargomyshsky zum ersten Male Elemente der Komik und Tragikomik in die russische Oper einführt — war danach angetan, dem Komponisten die weitestgehenden Sympathieen selbst eines anspruchsvollen Publikums zu erobern. Jetzt zögerten auch die exklusiven Musikerkreise nicht länger, Dargomyshsky zeitweilig als Haupt der musikalischen Bewegung in Russland anzuerkennen, — eine Stellung, auf die er schon dank seiner bahnbrechenden Tätigkeit auf anderem Gebiete ohne Zweifel Anspruch erheben durfte, denn Dargomyshsky gilt mit Recht als der eigentliche Begründer des Kunstliedes in Russland.

Den Entwurf seines nächsten Bühnenwerkes, der komischen Zauberoper „Rogdana", lies der Komponist unbeendet, um sich für einige Zeit der reinen Orchestermusik zuzuwenden. Erst kurz vor seinem Tode, als sein Körper von einer langwierigen Krankheit nahezu entkräftet schien, begann Dargomyshsky, dessen Produktionskraft sich stets steigerte, sein letztes Werk, das zugleich sein originellstes und in mancher Hinsicht bedeutendstes werden sollte: die Oper „Der steinerne Gast".

Um nach Mozart noch einmal den „Don Juan" zu komponieren, dazu bedarf es entweder einer starken Dosis Naivität oder einer ganz unwahrscheinlichen Arroganz; oder aber der kühne Autor muss von der Absicht ausgehen, etwas durchaus Neues, von dem genialen Vorbilde völlig Unabhängiges zu schaffen. Bei Dargomyshsky war letzteres der Fall.

Die Reorganisation des Opernwesens in Russland, die von Glinka ausging, zielte nicht nur in erster Linie, sondern ausschliesslich darauf ab, die Macht des italienischen Einflusses zu brechen und der entwürdigenden Fremdherrschaft ein möglichst schnelles Ende zu bereiten. Das Wesen der Oper als Kunstgattung berührte die befreiende Tat Glinka's keineswegs. Er schrieb in dem althergebrachten, von der Tradition übernommenen Opernstil, der sich in Westeuropa herangebildet hatte, weiter, ohne sich um kunstphilosophische Fragen irgendwelcher Art im geringsten zu bekümmern; er schrieb dieselben Opern, die man von jeher gehört hatte, nur dass es russische Opern waren und keine italienischen. Jede Reflexion über das Wesen der von ihm gepflegten Kunstgattung lag diesem Manne

Digitized by Google

fern, der zwar ein genialer Musiker war, aber weiter auch nichts als Musiker.

Erst Dargomyshsky war es vorbehalten, die erste Anregung bezüglich einer Reformation des Opernstiles als solchen zu bieten. Doch auch dieser Künstler war zu wenig Philosoph und Schriftsteller, um in kunsttheoretischen Abhandlungen seinen Gedanken über die Ästhetik der Oper Ausdruck zu verleihen. Über seine reformatorischen Ideen unterrichten uns nur seine erhaltenen Briefe und vor allem sein Kunstwerk, das freilich eine Sprache redet, die überzeugend genug ist, um jeden Zweifel hinsichtlich der Intentionen des Schöpfers auszuschliessen.

Schon im Jahre 1857 (ein Jahr nach der Uraufführung der „Russalka") schreibt Dargomyshsky an eine seiner Schülerinnen, L. A. Karmalina: „Nur eine routinierte Anschauung sucht in der Oper Melodieen, die dem Ohre schmeicheln. Ich jage ihnen nicht nach. Ich bin nicht gesonnen, die Musik zum blossen Vergnügen herabzuwürdigen. Ich will, dass der Ton nur dem Worte Ausdruck verleiht. Ich will die Wahrheit." [1]) — Praktische Geltung verschaffte Dargomyshsky diesem Gedanken erst zwölf Jahre später in seinem letzten Werke, der erwähnten Oper: „Der steinerne Gast". Übrigens passt die Bezeichnung „Oper" auf diese Schöpfung nicht mehr recht. Der „steinerne Gast" ist vielmehr ein in Musik gesetztes Drama, denn Dargomyshsky hat seine Musik zu dem im Wortlaut unverändert gelassenen Text der gleichnamigen Tragödie von Puschkin geschrieben. Dieses Vorgehen bedeutete einen radikalen Bruch mit der bisherigen Art und Weise des Opernkomponierens. Von einer Erhaltung der traditionellen Formen, all den Arien, Duetten, Terzetten konnte dabei natürlich keine Rede sein. Es musste ein neuer Modus zur Behandlung der Singstimmen gefunden werden. Dargomyshsky wählte die, freilich nächstliegende, Form des — später so benannten — „melodischen Rezitativs". Auf dem Fond des äusserst durchsichtig und diskret behandelten Orchesters bewegen sich die Singstimmen in einer an feste Töne gebundenen Deklamation, wodurch die Verbindung mit der begleitenden Musik organisch hergestellt ist. Dieser Versuch, obwohl er ganz unabhängig von den Ideen Wagners entstanden ist, käme dem Prinzip der „ewigen Melodie" recht nahe, wenn nicht gerade das Vermeiden einer jeden „Melodie" ein Hauptcharakteristikum des von Dargomyshsky in Anwendung gebrachten Rezitativs wäre. Auch fehlt bei der „deklamatorischen Oper" Dargomyshsky's jede Spur von einem leitmotivischen Zusammenhange. Die Musik fliesst zu der nicht selten sich dem Sprechton nähernden Deklamation der Sänger ununterbrochen fort, ohne eigentliche feste Gliederung und formale An-

[1]) „Russische Altertümer" („Russkaja Starina"), 1875.

Digitized by Google

haltspunkte. Dadurch wird, trotz der unendlichen Feinheiten der musikalischen Deklamation, eine Einförmigkeit der Kunstwirkung erzeugt, bei der selbst das regste Interesse allgemach erlahmen muss. Dessenungeachtet trug das Werk bei der ersten Aufführung, die der Komponist nicht mehr erlebte[1]), einen starken Erfolg davon, der jedoch ohne Zweifel mehr dem geachteten Namen des Schöpfers als den für Massenwirkungen völlig ungeeigneten künstlerischen Qualitäten des Werkes selbst galt. Das spätere Schicksal des Werkes hat seine Lebensunfähigkeit unwiderleglich erwiesen. Es ist vom Repertoire aller russischen Bühnen auf Nimmerwiedersehen verschwunden, nachdem auch einige Versuche, das schnell erloschene Interesse des Publikums durch Neueinstudierungen wieder anzufachen, endgültig missglückten.

Nichtsdestoweniger ist gerade dieses Werk von Dargomyshsky von hervorragendster Bedeutung für die Entwicklung der russischen Opernmusik, denn von ihm nimmt jene überaus wichtige musikalische Bewegung in Russland ihren Ausgang, die wir mit dem Namen „die neue russische Schule" zu bezeichnen gewohnt sind.

---

[1]) Dargomyshsky starb am 5./17. Jan. 1869, bevor er sein Werk beendet hatte. Laut einer testamentarischen Verfügung des Komponisten schrieb César Cui, der auch die Ouvertüre gemacht hat, den Schluss des ersten Bildes. Rimsky-Korssakow instrumentierte die Oper, deren fertige Partitur im September 1870 vorlag. Die Uraufführung des „steinernen Gastes" fand am 16./28. Februar 1872 zum Benefiz von Eduard Naprawnik im Marientheater zu Petersburg statt. Diese auffallende Verzögerung findet in folgender, von Findeisen überlieferten Geschichte ihre Erklärung: Der Komponist hatte als Honorar für sein Werk 3000 Rubel angesetzt; die Direktion der Kaiserlichen Theater durfte jedoch auf Grund eines uralten Statutes einem russischen Autor nicht mehr als 1143 Rubel bewilligen. Die fehlende Summe wurde erst vermittelst einer von C. Cui in den „Petersburger Nachrichten" ausgeschriebenen Subskription aufgebracht. Für die auch jetzt noch an den russischen Kaiserlichen Theatern herrschende Kanzleiwirtschaft ist der Vorfall höchst charakteristisch.

(Ein zweiter und dritter Artikel folgen)



Digitized by Google



RUSSISCHE SYMPHONIEEN

von Oskar von Riesemann-Moskau

Wenn im Nachstehenden versucht werden soll, einen Überblick über die Entwicklung der Symphonie in Russland und ihren gegenwärtigen Stand zu geben, so kann das nur in ganz skizzenhafter Form geschehen. Die russische Musik, die vor hundert Jahren noch nicht einmal im Keime vorhanden war, ist im Laufe eines knappen Säkulums zu so mächtiger Entfaltung gelangt und hat gerade auf dem Gebiete der reinen Orchestermusik so reiche und so mannigfaltige Blüten getrieben, dass es jetzt nicht mehr möglich ist, im Rahmen eines kurzen Essays ein auch nur einigermassen vollständiges Bild davon zu vermitteln. Ein Eingehen auf Einzelheiten verbietet sich von selbst, und nur in groben Umrissen kann eine Skizzierung dieses Zweiges der russischen Musik versucht werden, während ein detailliertes Ausmalen des entworfenen Bildes späteren Arbeiten vorbehalten bleiben muss.[1])

Als offizieller Geburtstag der russischen Musik gilt mit Recht der 27. November 1836, der Tag, an dem Glinka's „Das Leben für den Zaren" das Rampenlicht des St. Petersburger Marientheaters erblickte. Die russische Symphonie ist fast dreissig Jahre jünger als ihre ältere Schwester, die Oper. Im Jahre 1865 fand, gleichfalls in Petersburg, die erste Aufführung der ersten russischen Symphonie statt. Mili Balakirew hob das Werk, dessen Erzeuger der damals noch sehr jugendliche Nikolai Rimsky-Korssakow war, in einem Konzert der Musikalischen Freischule aus der Taufe. Falls von einer Geschichte der russischen Symphonie überhaupt schon die Rede sein könnte, so begänne sie also eigentlich erst mit diesem Tage.

---

[1]) Bis jetzt existiert eine erschöpfende Darstellung der russischen Instrumentalmusik in deutscher Sprache ebensowenig wie eine Darstellung der russischen Oper. Das in der von Richard Strauss redigierten Monographieensammlung „Die Musik" erschienene Büchlein von Alfred Bruneau „Die russische Musik" verdient nicht ernst genommen zu werden. Das beste, was in deutscher Sprache über russische Musik geschrieben worden ist, findet sich in Hermann Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal". Einige, zum Teil grobe Fehler der jetzigen Auflage werden in der nächsten hoffentlich ausgemerzt sein.

Digitized by Google



ALEXANDER BORODIN



MILI BALAKIREW



VI. 13

Digitized by Google

Die erste Generation der russischen Musiker, die von Glinka, Dargomyshsky und Sserów repräsentiert wird, fühlte sich zur reinen Instrumentalmusik anscheinend wenig hingezogen, was übrigens bei der dominierenden Rolle, die das Theater im damaligen Musikleben Russlands spielte, weiter nicht verwunderlich ist.

Michail Glinka ging vollständig im Komponieren der Opern auf, die ihm unsterblichen Ruhm einbrachten und ihm schnell zur Stellung eines Selbstherrschers aller russischen Musiker verhalfen. Der Gedanke, die mit so grossem Erfolge vorgenommene Reformierung der Oper in nationalem Sinn auch auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik zu versuchen, scheint diesem kühnen Geiste überhaupt nicht gekommen zu sein. Die freilich überaus witzige russische Orchesterphantasie „Kamarinskaja" kann als ein ernsthafter Versuch in dieser Richtung nicht betrachtet werden. Dass Glinka bei seinem ausgesprochenen Formensinn als Symphoniker sehr bedeutendes hätte leisten können, scheint zum mindesten wahrscheinlich. Auch die wenigen selbständigen Orchesterstücke, die wir doch von ihm besitzen, legen diesen Gedanken nahe, nicht zum wenigsten die wundervoll konzipierte Ouvertüre zu „Russlan und Ludmilla", ein Stück, das einen seltenen Sinn für symphonische Wirkungen verrät. Unter den Orchesterkompositionen Glinka's ragen besonders die durch das virtuos getroffene Lokalkolorit bezaubernd wirkenden spanischen Ouvertüren „Iota Arragonese" und „Souvenirs d'une nuit d'été à Madrid" hervor, die Glinka gelegentlich seines Aufenthaltes jenseits der Pyrenäen komponierte, sowie die Musik zu der damals die russischen Schauspielbühnen beherrschenden Tragödie von Kukolkin „Fürst Cholmsky". Über dieses Werk wagt César Cui, der zeitweise fürs Ausland massgebend gewesene Begutachter seiner vaterländischen Musik, den Ausspruch: „c'est un digne pendant de l'ouverture et des entr'actes d'Egmont de Beethoven".[1]) Wenn dieses apodiktische Urteil auch ein wenig sehr weit über das Ziel hinaustrifft, so lässt sich doch in der Tat nicht in Abrede stellen, dass die Musik zur Kukolkin'schen Tragödie entschieden zu den besseren Werken Glinka's gehört und vielleicht auch von der Beethovenschen Egmont-Musik nicht durch denselben Abgrund getrennt ist, der etwa zwischen den dichterischen Welten eines Kukolkin und Goethe liegt.

Noch weniger Hang zur reinen Instrumentalmusik und ihren grossen Formen als Glinka hatte sein unmittelbarer musikalischer Erbe Alexander Dargomyshsky. Was wir von ihm an Orchesterstücken ausserhalb des Rahmens der Oper besitzen, sind einige wenig umfangreiche Humoristika — ein Genre, für das Dargomyshsky eine besondere Begabung besass, die sich in Russland später erst bei Mussorgsky wiederholt hat. Die

[1]) C. Cui: „La Musique en Russie" (Paris 1888, S. 127).

Digitized by Google

drei vom Komponisten der „Russalka" erhaltenen Orchesterstücke „La Finlandaise", „Kosatschók" (Kosakentanz) und „Baba-Jaga" (eine Art Urhexe des russischen Volksmärchens) sind geistreiche bizarre Stücke, blendend instrumentiert und von einer für die damalige Zeit unglaublichen Originalität, doch keineswegs so gestaltet, um, wie das bei Glinka der Fall war, Bedauern zu erwecken, dass ihr Komponist sich dem grossen symphonischen Stil nicht weiter zugewandt hat.

Auch der dritte Vertreter der ältesten russischen Musikergeneration, Alexander Sserów, kommt für die Geschichte der russischen Instrumentalmusik so gut wie gar nicht in Betracht. Er hat kein einziges selbständiges Orchesterstück hinterlassen. Das einzige derartige Werk, das wir von ihm besitzen, eine Orchestersuite aus Bruchstücken seiner unvollendet gebliebenen Oper „Die Nacht vor Weihnachten", ist von seiner Frau zusammengestellt, von N. Solowjew instrumentiert und erst 1877, das heisst sechs Jahre nach seinem Tode, veröffentlicht worden. Die Suite ist auch in Russland so gut wie unbekannt geblieben, ein Schicksal, das insofern nicht unverdient ist, als die darin zusammengestellten Stücke nach keiner Richtung hin etwas Neues oder gar Bedeutendes bieten.

Die Auspizien für eine erfolgreiche Verpflanzung und Akklimatisierung der grossen symphonischen Formen auf den Boden der russischen Musik standen denkbar ungünstig, als die führende Rolle im russischen Musikleben an die zweite Komponistengeneration Russlands überging, die hauptsächlich durch die sogenannte „neurussische Schule" repräsentiert wird, jene kleine Schar stürmender und drängender junger Musiker, die sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts um das von Dargomyshsky aufgepflanzte, und nach seinem Tode von Mili Balakirew hochgehaltene revolutionär-musikalische Banner sammelten. An einheimischen Vorbildern auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik fehlte es gänzlich, ein Umstand, der um so erschwerender wirkte, als er keine zufällige Erscheinung darstellte. Dargomyshsky hinterliess seinen musikalischen Erben als letzte Schöpfung die Oper „Der steinerne Gast", ein Werk, das mit alledem, was man bisher unter dem Begriff der musikalischen Form verstanden hatte, gründlich brach und auch endgültig brechen wollte. Dieses Werk aber erhielt in den Augen seiner begeisterten Nachfolger geradezu die Bedeutung eines neuen Testaments der musikalischen Produktion neben dem alten Testament der Glinka'schen Nationaloper „Das Leben für den Zaren". Von nichtrussischen Komponisten galten nur Berlioz, Liszt und Wagner als allenfalls nachahmungswürdige Grössen. Der ästhetische Kanon der neurussischen Schule, der sich auf dieser Basis aufbaute, schien somit eine Betätigung auf dem Gebiete der absoluten Orchestermusik überhaupt nicht zuzulassen. Glücklicherweise jedoch hat die musikalische Praxis der jungrussischen Komponisten ihren

Digitized by Google

anfänglichen theoretischen Anschauungen nicht lange entsprochen, und sie gelangten einer nach dem anderen allmählich zu weniger rigorosen Ansichten über den völligen Unwert aller nichtangewandten musikalischen Formen. Im Laufe der Jahre fand ein jeder seinen eigenen Weg, und, siehe da, kein einziger von diesen Wegen führte in gerader Richtung auf das formlose Kunstideal zu, das ihnen allen anfangs als das alleinseligmachende vorgeschwebt hatte. Über diese Wandlungen, die sich naturgemäss mit den einzelnen Mitgliedern des Balakirew'schen Kreises vollzogen, äussert sich Borodin in seiner sarkastischen, überaus treffenden Weise gelegentlich, wie folgt: „Aussi longtemps que nous étions des œfs couvrés par la même poule (cette poule c'est Balakirew), nous étions tous plus ou moins semblables; mais quand les jeunes poussins sont sortis de leur coquille, chacun s'est paré de plumes différents et quand leurs ailes ont été formées, chacun a pris son vol dans une autre direction." [1]) Ihn selbst hat sein musikalischer Flug freilich, wie weiter unten gezeigt werden soll, am weitesten ab von den ursprünglichen Intentionen der neurussischen Schule geführt und seinen musikalischen Wirkungskreis gerade auf dem Felde finden lassen, das am wenigsten Aussichten zu haben schien, von den Mitgliedern des Balakirew'schen Kreises überhaupt kultiviert zu werden.

Das von Borodin so despektierlich als „brütende Henne" bezeichnete Haupt der neurussischen Schule, Mili Balakirew, der feurigste Verfechter der neuen Kunstideen in Russland, ist seiner antisymphonischen Überzeugung anscheinend am längsten treu geblieben. Erst als Sechzigjähriger hat er seine erste Symphonie (C-dur) der Öffentlichkeit übergeben. Dieser späte Rückfall in eine von ihm schon vierzig Jahre vorher als längst überwunden gekennzeichnete musikalische Kinderkrankheit ist freilich sein einziger geblieben. Wann Balakirew den ersten Entwurf zu dieser Symphonie gemacht hat, entzieht sich allerdings der Beurteilung. Bei der unter den russischen Musikern sprichwörtlichen Langsamkeit, mit der dieser fast krankhaft selbstkritisch beanlagte greise Meister arbeitet, ist es sehr wohl möglich, dass er zehn, fünfzehn oder mehr Jahre an dem Werk gefeilt hat, bis er sich zur Veröffentlichung entschloss. Jedenfalls weist die Symphonie im Verhältnis zu den früheren Arbeiten Balakirew's kaum einen Fortschritt auf. Allerdings enthält sie auch alle die hervorragenden musikalischen Qualitäten, die Balakirew zu seinem enormen Einfluss auf die gesamte moderne Musikproduktion in Russland, sofern sie nicht von „indépendants" in der Art Tschaikowsky's vertreten wird, verholfen haben. Diese Eigenschaften, die sich schon in den ersten Orchester-

[1]) Brief Borodin's an Madame Schestakow, die Schwester Glinka's, vom 15. April 1875 (Alfred Habets: Alexandre Borodine d'après la biographie et la correspondance publiées par M. Wladimir Stassow, Paris, 1893, S. 33).

Digitized by Google

werken Balakirew's, der Musik zu „König Lear" (aus den Jahren 1858—61), dem symphonischen Poem „Tamara", sowie einigen Ouvertüren nachweisen lassen, zeigen sich in der ganzen Art und Weise der thematischen Arbeit, in der harmonischen Behandlung der sich nach dieser Seite hin oft sehr spröde zeigenden nationalen Melodieen, im formalen Aufbau und insonderheit in der Instrumentierung. Es würde zu weit führen, wenn hier all die spezifischen Merkmale der neurussischen Orchestermusik im einzelnen analysiert werden sollten. Besondere Erwähnung verdient ein eigenartiger Zug, der bei Balakirew in der Behandlung der Form hervortritt und der von seinen musikalischen Gesinnungsgenossen hin und wieder nachgeahmt worden ist: es ist dieses die Manier, das thematische Material, das in den Durchführungsteilen oft bis zur Besinnungslosigkeit hin und her gedreht und gewendet wird, in der Reprise nicht mehr zu verwenden, sondern mit einer kurzen Coda zu schliessen. Bei einem derartigen Verfahren wird allerdings bloss aus der Not eine Tugend gemacht, denn es wird meist da angewandt, wo eine weitere Benutzung des thematischen Materials aus ästhetischen Gründen nicht mehr zulässig erscheint. In seiner Stärke liegt nämlich bei Balakirew, gleichwie bei vielen jüngeren russischen Komponisten, seine Schwäche. Die eminente kontrapunktische Technik, über die er verfügt, verleitet ihn nicht selten zu einer ästhetisch geradezu gewissenlosen Ausbeutung der einmal aufgegriffenen Themen, die in der Durchführung dermassen abgehetzt werden, dass sie zu einer nochmaligen Vorführung schliesslich nicht mehr tauglich sind. Der Grundcharakter der Balakirew'schen C-dur Symphonie ist, wie bei diesem Komponisten nicht anders zu erwarten war, durch und durch national, wobei allerdings im letzten Satz die Grenzen des russischen Reichs weit überschritten werden. Dem als „thème russe" bezeichneten Hauptgedanken treten nacheinander eine unverfälschte Tarantella und ein halb spanisch, halb russisch anmutendes zweites Gegenthema gegenüber, während zum Schluss eine rauschende Polonäse alle übrigen Nationalitäten zum Schweigen bringt.

Vorbildlich ist Balakirew für die Mitglieder seines Kreises besonders als Harmoniker geworden. Beachtenswert sind in seinen Werken die meisterhaften chromatischen Durchgänge, die von Borodin später zu so hoher Vollendung ausgebildet und gewissermassen zum leitenden Prinzip seiner Harmonisierung erhoben worden sind.

Die erste russische Symphonie hat, wie schon eingangs erwähnt, nicht Balakirew, sondern ein jüngeres Mitglied der neurussischen Schule, Nikolai Rimsky-Korssakow geschrieben, und zwar als Zwanzigjähriger während einer Weltumsegelung, die er als Midshipman der Flotte auf einem russischen Kriegsschiffe mitmachte. Gleich nach seiner Rückkehr wurde das Werk von Balakirew zur Aufführung gebracht und erregte

Digitized by Google





VI. 13

Digitized by Google



ALEXANDER SSERÓW

Rentz & Schrader, St. Petersburg, phot.

CÉSAR CUI



Digitized by Google



allgemeine Sensation. Mit den späteren Schöpfungen des Komponisten verglichen, zeigt sich diese Symphonie freilich noch als wenig bedeutende Jugendarbeit, obwohl schon manche Seite der Partitur über die eminente Begabung des Autors keinen Zweifel aufkommen liess. Rimsky-Korssakow hat seine erste Symphonie (es-moll, op. 1) später umgearbeitet, dreimal uminstrumentiert und, vielleicht in einer Anwandlung von Wohlwollen allen gegenwärtigen und zukünftigen Orchestermusikern gegenüber, nach e-moll transponiert. Wer auf Grund dieser ersten, immerhin äusserst starken Talentprobe in Rimsky-Korssakow den zukünftigen Symphoniker Russlands zu erblicken vermeint hatte, musste jedoch bald seinen Irrtum einsehen. Rimsky-Korssakow wandte sich vorzugsweise dem Gebiete der Oper zu, auf dem er allerdings berufen war, Unnachahmliches zu leisten. Zu den Formen der Instrumentalmusik kehrt er nur selten zurück, allerdings um fast jedesmal Werke zu schaffen, die unbedingt in die vorderste Reihe der gesamten russischen Musikliteratur einzurangieren sind. Sein künstlerischer Geschmack fühlte sich stets ganz besonders von der Poesie des Märchens angezogen. So wählt er denn auch für seine Instrumentalwerke meistens Märchenstoffe als poetische Unterlage. Dabei braucht er seiner üppigen Phantasie keine Zügel anzulegen, und kann, besonders nach der koloristischen Seite hin, getrost die kühnsten Experimente wagen. Und welch ein Meister Rimsky-Korssakow in der Ausbeutung aller phantastischen, mystischen, eben märchenhaften Klangfarben des Orchesters ist, weiss nachgerade schon das ganze musikalische Europa, dem nacheinander die bezaubernden Märchendichtungen „Sadko“ (op. 5), „Märchen“ (nach dem Prolog zu Puschkins „Russlan und Ludmilla“), „Antar“ (eigentlich seine zweite „Symphonie“, op. 9), „Scheherezade“ (op. 35) bekannt geworden sind. Viel weniger glücklich ist Rimsky-Korssakow, wenn er es ausnahmsweise unternimmt, die reinen Formen der Instrumentalmusik zu pflegen. Seine dritte Symphonie (C-dur, op. 32) gehört fraglos zu seinen schwächsten Werken. Das mag vielleicht daran liegen, dass die reinen Formen der Instrumentalkomposition einen gewissen künstlerischen Subjektivismus voraussetzen, der von eigenem Stürmen und Drängen und innerem Erleben zu erzählen weiss. In dieser Beziehung jedoch ist Rimsky-Korssakow so zurückhaltend wie keiner seiner russischen Kollegen. Die eigene Person des Autors steht bei seinen Werken stets weit im Hintergrunde und wird niemals in den Kreis der Betrachtung hineingezogen. Was das nationale Kolorit anbetrifft, so ist Rimsky-Korssakow vielleicht der russischste von allen modernen russischen Komponisten. Niemals verleugnet er seine Nationalität, wenn es sich nicht gerade, wie im „Spanischen Capriccio“ (op. 34), um die künstlerische Verherrlichung einer anderen Nation handelt. Es ist oft erstaunlich, welch eine Fülle interessanter Bildungen Rimsky-Korssakow

Digitized by Google

dank seiner ausserordentlichen harmonischen und kontrapunktischen Kombinationsgabe selbst dem magersten russischen Volksmotiv abzugewinnen vermag. Ein reizendes Beispiel bietet dafür, neben anderen Werken, seine „sur des thèmes russes" geschriebene Symphonietta (a-moll, op. 31).

Nach der Seite der nationalen Charakteristik hin hätte Rimsky-Korssakow auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik allenfalls in Modeste Mussorgsky einen Konkurrenten finden können. Doch war die technische Vorbildung dieses eigenartigsten aller neurussischen Komponisten zu rudimentär, als dass er es hätte wagen dürfen, sich den grossen symphonischen Formen zuzuwenden. Fast sämtliche Schöpfungen Mussorgsky's sind nach seinem Tode von Rimsky-Korssakow in ein den musikästhetischen Konventionen entsprechendes äusseres Gewand gekleidet worden, wobei sie freilich viel von ihrer elementaren Originalität eingebüsst haben. Für Orchester hat Mussorgsky, ausser einigen Miniaturen, nur eine grössere Phantasie „Die Nacht auf dem Blocksberg" geschrieben, die in der Neuinstrumentierung seines musikalischen Testamentsvollstreckers auch in Europa bekannt geworden ist. Mussorgsky war der überzeugungstreueste Vertreter der von Dargomyshsky inaugurierten revolutionär-musikalischen Strömung in Russland. Er hat es den Mitgliedern der neurussischen Schule nie verzeihen können, dass sie Symphonieen „in modo classico" oder, wie etwa Borodin, — horribile dictu — sogar Kammermusik schrieben.

Der eigentliche Symphoniker der neurussischen Schule war Alexander Borodin. Seine zwei Symphonieen (Es-dur und h-moll) gehören unstreitig zu dem hervorragendsten, was nicht nur in Russland sondern in der ganzen musikalischen Welt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Symphonie hervorgebracht worden ist. Borodin besass so ziemlich alle Eigenschaften, die für den Symphoniker grossen Stils unerlässlich sind: Schwungkraft der musikalischen Gedanken, einen sicheren Blick für das architektonisch Wirkungsvolle, einen feinen Geschmack und reiche Gestaltungskraft bei der thematischen Kleinarbeit. Dazu kam, obwohl Borodin sich selbst für einen „Sonntagsmusiker" hielt, ein keineswegs geringes technisches Können. Das nationalrussische Element tritt bei Borodin längst nicht in dem Masse zutage, wie bei manchen anderen seiner komponierenden Landsleute, dagegen hegt er eine besondere Vorliebe für die Musik des Orients, die er in überaus reizvoller Weise zu verwenden versteht. Das ist z. B. in der tonmalerisch unübertrefflichen symphonischen Dichtung „Eine Steppenskizze aus Mittelasien" der Fall, die ursprünglich als Gelegenheitskomposition entstanden ist, das heisst als musikalische Begleitung zu einem anlässlich des 25. Geburtstages Alexanders II. im Petersburger Marientheater gestellten lebenden Bilde. Unter den zwei Symphonieen gebührt der Vorrang entschieden der zweiten in h-moll, die den Autor in

Digitized by Google

der Beherrschung der symphonischen Mittel freier zeigt, als die erste. Borodin selbst meint freilich, dass die erste den Vorzug verdienen müsste, und zwar „in Anbetracht der kontrapunktischen Künste und aller übrigen technischen Handgriffe, die nun mal zum seriösen Stil gehören",[1]) doch pflegt den Komponisten ja meist dasjenige Werk am besten zu gefallen, das ihnen am meisten Arbeit verursacht hat. Der zweiten Symphonie soll angeblich ein Programm zugrunde liegen. Wladimir Stassow meint, dass es sich in dem Werk um eine Schilderung des Lebens und Treibens der alten russischen Helden und „Bayans" (eine Art Minnesänger) handelt und gibt, angeblich nach den Worten Borodin's, ein ziemlich detailliertes Programm an.[2]) Öffentlich hat sich Borodin jedoch nie darüber geäussert. So muss die Berechtigung dieser programmatischen Erklärung, trotz der Autorität Stassow's, dahingestellt bleiben. Leider besitzen wir von Borodin ausser den erwähnten Orchesterwerken nur noch Fragmente einer dritten Symphonie, die von Rimsky-Korssakow und Glazounow redigiert, instrumentiert und herausgegeben worden sind. Es sind das ein wenig bedeutender Variationensatz in C-dur und ein überaus geistreiches Scherzo im $^5/_8$ Takt. Berufspflichten, die Borodin als Professor der militär-medizinischen Akademie in Petersburg mit grösster Pflichttreue erfüllte, hinderten ihn, sich der geliebten Kunst in dem Masse hinzugeben, wie es im Interesse der russischen Musik wünschenswert gewesen wäre. So mag er denn in der Tat nur „Sonntags" zum Komponieren gekommen sein. Aber Sonntag ist eben, und war auch bei ihm jedesmal — ein Feiertag.

César Cui, der letzte vom alten Stamme der neurussischen Schule, der noch zu erwähnen ist, kommt für die Geschichte der Instrumentalmusik in Russland kaum in Betracht. Auf dem Gebiete der grossen Instrumentalformen hat dieser begabte musikalische Miniaturist die Grenzen seines Talents richtiger erkannt, als auf dem Gebiete der Oper. Unter den wenigen Kleinigkeiten, die Cui für Orchester geschrieben hat, sind das relativ bedeutendste zwei Scherzi (op. 1 u. 2) und vier Suiten, die zum Teil aus instrumentierten Klavierstücken zusammengesetzt sind. Dass Cui in seinem kleinen Genre mitunter geradezu Grosses leistet, soll nicht in Abrede gestellt werden. Sehr zweifelhaft dagegen erscheint es, ob seine begeisterte Biographin, die Comtesse Mercy-Argenteau recht hat, wenn sie behauptet: „si César Cui voulait consacrer plus de temps à la musique instrumentale, il pourrait prendre rang au nombre des symphonistes de premier ordre".[3]) Zum Glück für sich selbst und für seine musikalische

[1]) A. Habets, l. c. S. 66.

[2]) Wladimir Stassow: „Die russische Musik der letzten 25 Jahre", „Europ. Bote", 1883.

[3]) Comtesse Mercy-Argenteau: „César Cui, Essay critique", Paris 1888, S. 61.

Digitized by Google

Mitwelt hat César Cui diesen Ehrgeiz, sich in die Reihe der Symphoniker ersten Ranges zu stellen, bis jetzt noch nicht gehabt.

Wenn vorhin als eigentlicher Symphoniker der neurussischen Schule A. Borodin bezeichnet wurde, so sollte damit doch keineswegs behauptet werden, dass ihm überhaupt die erste Stelle unter allen russischen Komponisten, die sich auf dem Gebiete der grossen Instrumentalformen versucht haben, einzuräumen sei. Dieser Platz gebührt vielmehr einem anderen Manne, der mit der neurussischen Schule freilich nicht das Allergeringste gemein gehabt hat — Peter Tschaikowsky. Abseits vom grossen Strome seiner komponierenden Zeitgenossen ist Tschaikowsky eigene Wege gegangen und hat doch herrlichere Ziele erreicht, als sie irgendeinem anderen der zeitgenössischen russischen Komponisten zugänglich gewesen sind. Tschaikowsky war insofern ein Unikum, als in ihm nur die liebenswürdigen und sympathischen Eigenschaften des slawischen Charakters vereinigt erscheinen, während ihm dessen Schattenseiten fehlten. Nur in sehr seltenen Fällen kehrt er eine gewisse Brutalität heraus, die seiner ungeheuer fein organisierten und empfindsamen Natur eigentlich so fern lag, wie nur irgend etwas, weshalb denn auch diese gelegentlichen Ausbrüche nie recht natürlich wirken, sondern immer in gewissem Grade gezwungen. Dass Tschaikowsky es sich nie angelegen sein liess, sein Russentum in der Musik sozusagen offiziell zu betonen und hervorzukehren, mag seinen Grund darin gehabt haben, dass Tschaikowsky, wenn er komponierte, durchaus nicht bloss als Vertreter einer bestimmten Nation gelten, sondern vor allen Dingen er selbst sein wollte, nur er selbst und ganz er selbst. Der ungeheure, schrankenlose Subjektivismus seiner Kunst ist es, was Tschaikowsky in schroffen Gegensatz zu fast sämtlichen Komponisten der neurussischen Schule stellt. Tschaikowsky schöpft stets aus dem reichen Born des eigenen Ich und scheut sich nie, die geheimsten und tiefsten Regungen seiner Seele in seiner Musik zu offenbaren. Er ist daher eigentlich Lyriker in eminentem Sinn und bleibt es auch in seinen grössten Instrumentalwerken durchaus. Selbst wenn er Programmusik komponierte, stand Tschaikowsky seinem poetischen Vorwurf nie mit kühler Objektivität gegenüber, sondern war stets innerlich sehr stark beteiligt daran, wenn er sich nicht gar, wie in der Manfred-Symphonie, mit seinem Helden identifizierte. Tschaikowsky hat eine sehr grosse Zahl bedeutender Instrumentalwerke hinterlassen. Ausser fünf Orchestersuiten und zahlreichen Programmouvertüren besitzen wir, ungerechnet die Manfred-Symphonie, nicht weniger als sechs Symphonieen von ihm. Der erwähnte offenherzige Subjektivismus, der eigentliche Grundzug des künstlerischen Schaffens bei Tschaikowsky, tritt in seinen ersten Werken natürlich längst nicht in dem Masse zutage, wie in den späteren. Um von seinen inneren

Digitized by Google



Erlebnissen zu reden und sie zum Gegenstande der künstlerischen Produktion zu machen, muss man vor allem etwas erlebt haben. Und in dieser Hinsicht hat ein unfreundliches Schicksal Tschaikowsky gerade in den letzten Jahren seines Lebens unbarmherzig reich bedacht. Die ersten drei Symphonieen Tschaikowsky's sind von den drei letzten durch eine Kluft getrennt, wie sie sich in ähnlicher Weise vielleicht nur bei Beethoven zwischen seiner zweiten und dritten Symphonie findet. Immerhin ist das noch kein Grund, diese drei Symphonieen in der Weise zu ignorieren, wie es bis jetzt allenthalben geschieht. Besonders die erste Symphonie „Winterträume" ist, trotz der verhältnismässig harmlosen Musik, die sie enthält, ein Meisterwerk feinsinnigster Stimmungsmalerei. Aber erst von der vierten Symphonie an schlägt Tschaikowsky das Thema an, das von da ab in allen seinen Werken eine dominierende Rolle spielt: der fruchtlose Kampf gegen ein unerbittliches Schicksal. Die ursprünglich für die vierte Symphonie geplante Aufschrift „Fatum" könnte ebensogut auch als Titel für die fünfte und sechste gelten. Nicht allgemein bekannt sein dürfte es, dass Tschaikowsky für die vierte Symphonie ein ausführliches Programm verfasst hat, das einem das Verständnis dieses wundervoll angelegten Werkes nicht unerheblich näher bringt. Es findet sich in einem Brief vom 17. Februar 1875 an Frau von Meck, „seinen besten Freund", der das Werk bekanntlich gewidmet ist.[1]) Auch der sechsten Symphonie, diesem Hohenliede des Pessimismus, liegt ohne Zweifel ein Programm zugrunde. Doch wenn sich Tschaikowsky auch nicht scheute, in Tönen seinen ganzen grossen Weltschmerz ausklingen zu lassen, so lehnte er es doch begreiflicherweise ab, auch noch in dürren Worten die Erklärung dazu zu liefern. Das Werk sollte ursprünglich „Programmsymphonie" heissen. Doch „was heisst Programmsymphonie, da ich doch kein Programm dafür geben will", ruft Tschaikowsky aus. Die Benennung „Symphonie pathétique" stammt übrigens nicht von Tschaikowsky selbst, sondern von seinem Bruder Modeste, der zuerst den Titel „Tragische Symphonie" vorgeschlagen hatte. Die jetzige Bezeichnung ist nur durch ein Versehen auf der Partitur stehen geblieben, da Tschaikowsky endlich zur Überzeugung gelangte, dass für dieses Werk jeder Nebentitel überflüssig sei. Tschaikowsky selbst hielt die sechste Symphonie für sein bestes Werk, ein Urteil, dem auch die Nachwelt bedingungslos zustimmen muss. Er schreibt darüber an seinen Neffen W. Dawydow, dem die Symphonie gewidmet ist: „Ich selbst halte es für

[1]) Modeste Tschaikowsky: „Das Leben P. J. Tschaikowsky's", Moskau-Leipzig, 1900, Bd. I. S 470—473. Die Lektüre ist besonders allen Kapellmeistern sehr zu empfehlen. Dann würden wir vielleicht in Zukunft vor dem missverständlich immer viel zu schnell aufgefassten Tempo des langsamen Satzes verschont bleiben.

Digitized by Google

das beste, namentlich für das ‚aufrichtigste' aller meiner Werke. Ich liebe es, wie ich keine andere meiner musikalischen Schöpfungen je geliebt habe".[1])

Tschaikowsky ist der einzige russische Komponist, der in Deutschland eine gewisse Popularität erlangt hat. Gegen diesen „Tschaikowsky-Kultus" wird nun freilich in jüngster Zeit von verschiedenen Seiten heftig Opposition gemacht. Sehr mit Unrecht, will mir scheinen. Man klammert sich an Äusserlichkeiten, besonders an einige nationale Auswüchse, die die Werke Tschaikowsky's ja allerdings aufweisen, und übersieht dabei die Welt rein menschlichen Empfindens, das, künstlerisch verklärt, aus den Werken dieses sympathischsten aller russischen Tondichter zu uns spricht.

Ausser Tschaikowsky gab es um die Mitte des vorigen Jahrhunderts noch einen Musiker in Russland, der sich den Bestrebungen der Neuerer des Balakirew'schen Kreises gegenüber nicht nur indifferent, wie Tschaikowsky, sondern direkt feindlich verhalten hat — Anton Rubinstein. Doch gebührt Rubinstein, diesem durchaus internationalen Künstler, ein Platz in der allgemein europäischen und nicht in einer speziell russischen Musikgeschichte. Als Komponist ist er, der Schumann-Epigone von reinstem Wasser, am ehesten Deutschland zuzuteilen. Unter den sechs Symphonieen Rubinsteins gibt es zwar eine, die fünfte, in der er sich russisch gebärdet, doch kommt er dabei nicht über ein rein äusserliches Nachahmen der musikalischen Eigenart einer ihm innerlich völlig fremden Nation hinaus. Der eigentlich russische Geist, der einem aus einer beliebigen Tonschöpfung der neurussischen Schule entgegenweht, fehlt seinem Werk vollständig.

Gewissermassen zwischen der zweiten und dritten Komponistengeneration Russlands steht ein Künstler, dessen Name über die Grenzen Russlands kaum hinausgedrungen ist, den man aber dennoch fraglos den bedeutendsten russischen Musikern beizugesellen hat, und dessen künstlerische Tätigkeit von grosser Tragweite für die musikalische Kultur seines Landes ist und hoffentlich noch lange sein wird. Gemeint ist der Schüler und Freund Tschaikowsky's Sergei Tanejew [2]), vielleicht der grösste Denker unter den Musikern, die Russland bis jetzt hervorgebracht hat. Tanejew ist ein Kontrapunktiker allerersten Ranges und dürfte in dieser Beziehung auch von irgendeinem seiner gegenwärtig lebenden ausserrussischen Kollegen

[1]) Modeste Tschaikowsky, l. c. Bd. II. S. 767.

[2]) Nicht zu verwechseln mit dem ebenfalls komponierenden Hofmeister S. M. des Zaren Alexander Tanejew, der zu der in Russland sehr verbreiteten Klasse ausgezeichneter Musikdilettanten gehört, auch einige Sachen für Orchester geschrieben hat (Symph. Dichtung „Alescha Popowitsch"), auf irgendwelche Bedeutung für das Musikleben Russlands jedoch keine Ansprüche erheben kann.

Digitized by Google

schwerlich übertroffen werden. Seine demnächst erscheinenden Untersuchungen über den imitierenden Kontrapunkt im strengen Stil versprechen ein Buch zu werden, wie es die Musikwissenschaft bis jetzt noch nicht besitzt. Als Komponist hat Tanejew am meisten Glück auf dem Gebiet der Kammermusik gehabt. Seinen Orchesterwerken fehlt trotz ihrer hohen Formvollendung und eines geradezu fabelhaften Reichtums an kontrapunktischen Kombinationen das rechte Leben. Von seinen drei Symphonieen ist bis jetzt nur eine gedruckt. Das Werk (c-moll, op. 12) besticht auf den ersten Blick durch die ungeheuer vornehme, jedem äusseren Effekt abholde Schreibweise, durch die Übersichtlichkeit des Aufbaues und durch grosse Plastik der Themen. Ein näheres Verhältnis zu der Empfindungswelt des Autors bahnt sie jedoch nicht an, selbst im Andante nicht, das, nebenbei gesagt, mit einem Thema von fast Beethovenscher Erhabenheit anhebt. Am wenigsten bedeutend ist Tanejew als Instrumentator. Der Orchesterklang seiner Werke entbehrt der durchsichtigen Klarheit, die etwa bei einem Rimsky-Korssakow so bewundernswert ist, und mutet oft allzu kompakt an, woran vielleicht nichts anderes schuld ist als die nimmer ruhende kontrapunktische Technik des Komponisten, dank der am liebsten sämtliche Instrumente ununterbrochen in Atem erhalten werden. Auffallend ist bei der Instrumentalmusik Tanejew's das völlige Vermeiden irgendwelcher spezifisch russischen Anklänge. Seine Werke sind ein praktischer Beleg für die Ansicht, dass volkstümlich-nationale Musikelemente, so reizvoll sie an sich sein mögen, in der Kunstmusik nichts zu suchen haben — eine Meinung, über die sich freilich streiten lässt.

Die sehr ausgedehnte Phalanx der dritten und jüngsten russischen Komponistengeneration lässt sich zwanglos in zwei grosse Gruppen teilen. Auf der einen Seite stehen die Schüler N. Rimsky-Korssakow's, auf der anderen die S. Tanejew's. Auf Grund dieser Scheidung, die durchaus nicht so rein äusserlich ist, wie es vielleicht den Anschein hat, ist man berechtigt, von einer Petersburger und einer Moskauer Schule der jüngsten russischen Komponisten zu reden. Rimsky-Korssakow, in Petersburg, repräsentiert den nationalen Geist in der russischen Kunst, und seine Hauptstärke liegt auf dem Gebiet der angewandten Musik. Der Moskowiter Tanejew ist absoluter Musiker de pur sang und geht darin, wie gesagt, bis zur völligen Verneinung der künstlerischen Brauchbarkeit nationaler Musikelemente. Diese diametral entgegengesetzten künstlerischen Gesichtspunkte der beiden Meister üben ihre Wirkung naturgemäss auch auf die grösste Zahl ihrer Schüler aus.

Der bedeutendste Schüler Rimsky-Korssakow's Alexander Glazounow ist zugleich der fruchtbarste aller russischen Komponisten. Der erst 41 jährige Autor hat bis jetzt nicht weniger als sieben Symphonieen im Druck er-

Digitized by Google

scheinen lassen, und eine achte ist in dieser Saison schon in Petersburg zur Aufführung gelangt. An der langen Reihe dieser Symphonieen, die nur den kleinsten Teil der Werke Glazounow's ausmachen, lässt sich weder in innerer, noch in äusserer Beziehung irgend ein Entwicklungsprozess nachweisen. Die erste Symphonie von Glazounow, die er als Realschüler geschrieben hat, zeigt im grossen und ganzen schon genau dieselben Züge, die man auch an den späteren bewundern muss: grossen Formensinn, eine achtunggebietende Beherrschung des thematischen Materials in kontrapunktischer Hinsicht, meisterliche Orchesterbehandlung. Und diesen, gewiss nicht zu unterschätzenden Vorzügen stehen als Hauptmängel die häufig geringe Bedeutsamkeit der thematischen Gedanken, die mitunter den Lärm, der um sie gemacht wird, nicht rechtfertigen, und eine gewisse Einförmigkeit der Schreibweise gegenüber, dank der die Symphonieen Glazounow's sich untereinander fast so ähnlich sehen, wie etwa die Streichquartette von Haydn. Wäre man gezwungen, unter den Symphonieen Glazounow's zu wählen, so wird man vielleicht nach langem Bedenken der dritten (D-dur, op. 33) und der sechsten (c-moll, op. 58) den Vorrang erteilen, jener um der lichttrunkenen Lebensfreudigkeit willen, die das ganze Werk durchweht, dieser der imposanten Wucht des ersten Allegros und dem darauf folgenden entzückend geistreichen Variationensatz zuliebe. Dasselbe Verhältnis, das zwischen den einzelnen Symphonieen von Glazounow herrscht, ist vorbildlich für das Verhältnis seines ganzen bisherigen musikalischen Lebenswerkes zu der voraufgegangenen russischen Musik. Glazounow hat die russische Tonkunst nicht um einen Schritt vorwärts gebracht, was man von seinem ausserordentlichen Talent wohl zu erwarten berechtigt war. Er ist ein Eklektiker durch und durch und hat es sich um besondere Originalität weder im grossen noch im kleinen je angelegen sein lassen. Auch seine zahlreichen programmusikalischen Werke, unter denen die symphonische Dichtung „Stenka Rasin" und die Orchestersuite „Au moyen âge" an erster Stelle stehen, lassen dem Stil nach berühmtere Vorbilder leicht erkennen, womit jedoch nicht in Abrede gestellt werden soll, dass Glazounow hier, wie überhaupt immer, Musik von höchst anständiger Qualität bietet und nie zu Gemeinplätzen oder gar zu seichten Trivialitäten greift.

Neben Glazounow ist in der ersten Reihe der Schüler Rimsky-Korssakow's Anton Arensky zu nennen, der feinsinnige allzu früh verstorbene Klavierpoet.[1]) Arensky hat vielleicht die feingliedrigste und zarteste Musik geschrieben, die in Russland je entstanden ist. Der Höhenflug des Genies war ihm versagt, dafür hat er im Detail unnachahmlich Feines und Subtiles

[1]) Die „Musik" brachte in Heft 12 des V. Jahrg. ein Bild des Künstlers.



ANATOL LJADOW



SERGEI LJAPOUNOW



Digitized by Google

geschaffen. Die zwei Symphonieen, die Arensky hinterlassen hat (op. 4, h-moll und op. 22, A-dur), erheben sich nie zu irgendwelcher Bedeutsamkeit oder gar Grossartigkeit der Ideen, bieten jedoch einzelne lyrische Partieen von wundersamer Schönheit, manchen geistreichen Gedanken und durchweg eine musikalische Arbeit, die wie das feinste Filigran anmutet. Im zweiten Thema des ersten Satzes der h-moll Symphonie entfaltet sich eine melodische Blüte von so berückender Pracht, dass sie dem Werke eines beliebigen grossen Meisters zur Ehre hätte gereichen können.

Diesen beiden hervorragendsten Schülern Rimsky-Korssakow's schliesst sich eine ganze Plejade kleinerer Geister an, die jedoch die russische Orchestermusik um manches nicht uninteressante Werk bereichert haben. Hier können sie leider nur summarisch behandelt werden. Zu nennen sind: Michail Ippolitow-Iwanow, der die nationalen Ideen seines Lehrers getreulich konserviert und ausser einer russischen Symphonietta zwei beachtenswerte Orchestersuiten über kaukasische Themen geschrieben hat („Kaukasische Skizzen", op. 10 und „Iveria", op. 42); Joseph Wihtol, dessen symphonische Dichtung „La fête Lihgo" (op. 4) dank der eigenartigen nationalen Charakteristik sehr reizvoll wirkt; Anatol Ljadow, der mit seiner Märchendichtung „Baba-Jaga" (op. 56) das Menschenmögliche an Orchestervirtuosität geleistet hat; Sergei Ljapounow, dessen bedeutende h-moll Symphonie (op. 12) leider auch in Russland noch nicht die ihr gebührende Beachtung erlangt hat; endlich die noch sehr jungen Komponisten B. Zolotarew und W. Malischewsky, die mit je einer Symphonie (op. 8, fis-moll und op. 8, G-dur) durchaus bemerkenswerte Proben ihres Talents abgelegt haben, sowie N. Tscherepnin, dessen „Dramatische Phantasie" (über ein Gedicht von Tjutschew) und besonders die Balletsuite „Der Pavillon der Armida" einen ausgeprägten Sinn für das orchestral Wirksame verraten.

Die Moskauer Schule, die in S. Tanejew ihren Meister verehrt, steht gegenüber der Petersburger weder in quantitativer, noch in qualitativer Hinsicht zurück. Ihr gehören vor allem zwei junge Komponisten an, die in letzter Zeit die Hoffnungen der russischen Musikkreise immer mehr auf sich vereinigen: Sergei Rachmaninow und Alexander Skrjabin, beides Musiker von ausserordentlicher Begabung, von denen man für die musikalische Zukunft Russlands sehr viel erwarten darf.

Sergei Rachmaninow ist auf dem Gebiete der Orchestermusik zuerst mit einer symphonischen Phantasie „Die Klippe" (nach einem Gedicht von Lermontow) an die Öffentlichkeit getreten. Schon diese Jugendarbeit liess die eminente Begabung des Autors für Orchesterbehandlung deutlich erkennen und lenkte die Aufmerksamkeit des musikalischen Russland mit einem Schlage auf die neuaufstrebende junge Kraft. Man glaubte, in

Digitized by Google

Rachmaninow den unmittelbaren Erben der Muse Tschaikowsky's vor sich zu haben, eine Ansicht, die sich im Laufe der Jahre immer mehr und mehr bestätigt. Die erste Symphonie von Rachmaninow ist nur ein einziges Mal in Petersburg aufgeführt worden, wo sie unter der unzulänglichen Leitung A. Glazounow's einen argen Misserfolg erlebte. Seither bewahrt der in seinem Künstlerstolz gekränkte Autor das Manuskript in seinem Pult und will es erst im Verein mit der zweiten Symphonie der Öffentlichkeit übergeben. Diese zweite Symphonie, die im Entwurf bereits beendet ist, kann, gleich der ersten, vor ihrem Erscheinen natürlich nicht der Gegenstand irgendwelcher Erörterungen sein. Nur soviel sei verraten, dass sie die Freunde Rachmaninow'scher Kunst jedenfalls nicht enttäuschen wird.

Von Alexander Skrjabin liegen drei Symphonieen vor, die alle bestechenden Eigenschaften dieses eminent originellen Geistes in höchster Potenz vereinigen. Als Harmoniker steht Skrjabin hors concours da. Seine Kombinationsgabe nach dieser Richtung hin ist von einer erstaunlichen Vielgestaltigkeit. Weniger gut ist es bei ihm, im Gegensatz zu den meisten russischen Komponisten, um die Instrumentierungskunst bestellt. Nichtsdestoweniger ist er der erste russische Komponist, der in seiner dritten Symphonie den ganz grossen modernen Orchesterapparat in Bewegung setzt (die Holzbläser zu vier, acht Hörner, fünf Trompeten, drei Posaunen und Tuba, zwei Harfen, Streichquintett). Überhaupt geht das Streben Skrjabin's auf dem Gebiete der Symphonie ins Grandiose. Die erste Symphonie (E-dur, op. 26), ein Meisterwerk, das viel weitere Verbreitung verdient, als ihm bis jetzt zuteil geworden ist, weist nicht weniger als sechs Sätze auf, wobei im letzten noch Chormassen zum Orchester hinzugezogen werden, die das Werk mit einem Hymnus an die Musik ausklingen lassen. Der dritten Symphonie (c-moll, op. 43) liegt als programmatische Idee nichts geringeres zugrunde als der führende Gedanke der Nietzscheschen Philosophie von der Vergöttlichung des Menschen. Der Nebentitel des Werkes lautet „Poème divin", wie denn überhaupt Bescheidenheit nie die Sache dieses Komponisten gewesen ist. Das Werk besteht aus drei Sätzen: „Luttes" (ein Allegro, das nach einer kurzen Einleitung „Divin, grandiose" anhebt), „Voluptés" (ein Adagio von unerhörter harmonischer Farbenpracht) und „Jeu divine" (ein „Sternentanz" extatischen Charakters, der mit einem verklärten, wiederum „göttlichen" Adagio seinen Abschluss findet). Diese Symphonie beansprucht insofern eine besondere Bedeutung, als sie für die Entwicklung der symphonischen Formen in Russland entschieden einen Schritt vorwärts bedeutet. Nationalrussische Anklänge vermeidet Skrjabin mit Abscheu. Dagegen darf nicht verschwiegen werden, dass er von allen russischen Komponisten am meisten dem Einfluss Wagners verfallen ist.

Digitized by Google

Ein weiterer nicht uninteressanter Autor der Moskauer Schule ist Georg Conus. Seine bezaubernden „Kinderszenen" für Orchester, deren Genealogie in erster Generation auf Tschaikowsky, in zweiter auf Schumann zurückzuführen, bilden ein Unikum der russischen Musikliteratur. Sie entzückten bekanntlich Tschaikowsky dermassen, dass er beim Zaren Alexander III. eine lebenslängliche Pension für den jungen Autor auswirkte. Besonders interessant ist bei Conus ein neues formales Prinzip, das er in den Meisterwerken der klassischen Symphonieliteratur „entdeckt" haben will, und das er zum erstenmal in seiner Symphonie „Aus dem Reiche der Illusionen" folgerichtig anwendet. Da Conus seine Entdeckung in nächster Zukunft selbst der öffentlichen Kenntnis übergeben will, so soll hier auf seinen geistreichen Gedankengang nicht weiter eingegangen werden.

Sehr glücklich debütierte in Moskau Sergei Wassilenko mit seiner „Epischen Dichtung" für grosses Orchester. Die erste sehr bedeutende Symphonie des talentvollen Komponisten hat bei ihrer vor wenigen Wochen in Moskau erfolgten Uraufführung nicht geringes Aufsehen gemacht. — Eine Ausnahme unter allen russischen Komponisten bildet der Halbfranzose Georg Catoire (Symphonie e-moll, op. 7) insofern, als er der einzige von ihnen ist, auf dessen Musik der in Russland sonst geradezu perhorreszierte Joh. Brahms befruchtend gewirkt hat. — Von Reinhold Glière, dem begabten Kammermusikkomponisten, liegt bis jetzt eine Symphonie (Es-dur, op. 8) vor, in der er sich, ebenso wie in seinen Kammermusikwerken, als direkter Erbe der Borodin'schen Satztechnik zeigt, wobei besonders sympathisch seine ungezwungene Melodik wirkt. — Endlich ist von russischen Komponisten neuesten Datums noch A. Goedicke zu nennen, der vor einigen Jahren in Wien durch den Rubinsteinpreis ausgezeichnet wurde und sich durch seine erste Symphonie (op. 15, f-moll) das Anrecht auf ernsthafte Beachtung erworben hat. —

Die vorliegende Übersicht über das in Russland auf dem Gebiete der Orchestermusik bisher Geleistete macht durchaus keinen Anspruch darauf, auch nur annähernd erschöpfend zu sein. Sie hätte ihren Zweck vollständig erreicht, wenn es ihr gelänge, die Aufmerksamkeit der deutschen Musikkreise wenigstens auf einige der hier namhaft gemachten, bis jetzt ausserhalb Russlands wenig beachteten Orchesterwerke zu lenken.

Eine Zeitlang hat man in Deutschland gefürchtet, die Hegemonie auf dem Gebiete der europäischen Musik an Russland abtreten zu müssen. Ob diese Befürchtung berechtigt ist oder nicht, das soll hier weiter nicht untersucht werden. Das Prophezeien ist von jeher eine missliche Sache gewesen. Allein soviel ist jedenfalls sicher: dass die russische Musik den Charakter der Inferiorität völlig verloren hat und im Augenblick der gesamten europäischen Musikproduktion durchaus ebenbürtig zur Seite steht.

Digitized by Google



DIE KAMMERMUSIK DER RUSSEN

von Wilhelm Altmann-Friedenau-Berlin



Fast bereue ich es, der Aufforderung des Herrn Herausgebers der „Musik“, über russische Kammermusik hier zu berichten, gefolgt zu sein, so schwierig dünkt mich diese Aufgabe, auch wenn ich sie bei weitem nicht erschöpfend behandeln will. Die Zahl der russischen Kammermusikwerke ist eine weit grössere, als man in der Regel annimmt; dank der Opferwilligkeit der Verleger Jurgenson in Moskau und namentlich Belaieff in Leipzig (nach dem Tode dieses Mäcens als Stiftung fortbestehend) werden in neuerer Zeit alljährlich fast mehr Kammermusikwerke russischer Komponisten veröffentlicht, als von deutschen und französischen zusammen. Selten ist darunter ein Werk, das nicht beachtenswert ist, das nicht verdiente, auf deutschen Boden verpflanzt zu werden. Höchst verschiedenartig sind die russischen Komponisten, die uns entgegentreten; unter ihnen begegnen wir Namen, wie Catoire, Glière, Juon, Wilm, Winkler, die wir niemals als russische ansprechen würden, wüssten wir es nicht. Das Bild, das ich mir auf Grund näherer praktischer Beschäftigung mit einer grossen Anzahl von Werken der russischen Kammermusik machen kann, ist ein so kaleidoskopartiges, dass ich fast verzweifle, einige allgemeine Gesichtspunkte ihm abgewinnen zu können.

Verhältnismässig spät haben die Russen angefangen, in der musikalischen Welt ein Rolle zu spielen, und noch später haben sie sich auf die Kammermusik gelegt. Zwar hat schon Glinka, in dem viele den Vater der russischen Kunstmusik erblicken, auch Kammermusikwerke geschrieben, allein diese entbehren des speziell russischen Kolorits.[1]) Auch Anton

[1]) Sie sind sämtlich bei Jurgenson in Moskau erschienen: es sind 1. ein Klaviertrio (1826/27); 2. ein Streichquartett (1830) und ein Klaviersextett (1833/34). Das „Trio pathétique (d-moll) pour Pianoforte, Clarinette et Basson (Viol. ou Violc.)“ trägt das Motto: Je n'ai connu l'amour que par les peines qu'il cause! Es hat vier Sätze, die ineinander übergehen, ist durchaus veraltet, weist manche Ähnlichkeit mit dem K. M. v. Weberschen Trio auf; ist ohne persönliche Note, fast dilettantisch. — Weit höher steht das Streichquartett in F-dur, das mit einfachen Haydnschen und Mozartschen Quartetten

Digitized by Google

Rubinstein möchte ich nicht in den Kreis meiner Betrachtungen ziehen, da er in seinen Kammermusikwerken[1]) mit Ausnahme der beiden stark russisch gefärbten, übrigens sehr beachtenswerten Streichquartette op. 90 (Leipzig, Senff) eine internationale Tonsprache redet. Als erstes rein russisches Kammermusikwerk ist das Streichquartett „Die Wolga" von Nicolaus Afanasieff anzusehen, das 1860 als Ergebnis einer Preisausschreibung der Russischen Musikgesellschaft veröffentlicht wurde (Leipzig, Bartholf Senff).

Was verstehen wir unter einem spezifisch russischen Charakter der Musik? In erster Linie jene tief melancholische Stimmung, die den meisten russischen Volksliedern eigentümlich ist, und die, sei es direkt mit Benutzung derartiger Volkslieder, sei es indirekt, ihr Gepräge den meisten Themen der russischen Kammermusikwerke aufgedrückt hat. Mit dieser Melancholie, die dem Charakter der Steppenbewohner entspricht, und gelegentlich auch in unfruchtbare, auf die Dauer unerträgliche Grübelei ausartet, ist häufig eine gewisse Weichlichkeit, ich sage nicht Süsslichkeit, andererseits aber eine derbe Wildheit und eine zügellose Leidenschaft verbunden: die Russen sind eben noch ein Naturvolk, das sich ebenso leidenschaftlich dem Schmerz wie der Freude hingeben kann. Der rasche Wechsel in der Stimmung und deren Gegensätze bedingen zum grossen Teil den starken Reiz, den die russische Kammermusik auf uns ausübt. Da in ihr häufig volkstümliche Tanzlieder verwendet sind, begegnen uns nicht bloss deren eigenartige harmonische Wendungen, sondern auch deren merkwürdige Rhythmik; eine besondere Vorliebe haben die Russen für

---

geistig verwandt ist; es hat ein recht hübsches Menuett, das der Verlag C. F. Schmidt in Heilbronn einzeln veröffentlicht hat. Dilettanten werden das leichte Werk wohl ganz gern gelegentlich spielen. — Das Sextett für Klavier, 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Kontrabass (letzterer dient nur zur Verstärkung und kann auch wegbleiben) ist durch seine Klavierpassagen mehr ein Konzertstück für Klavier als ein Kammermusikwerk, heute kaum noch lebensfähig; ein Scherzo oder Menuett fehlt darin. Der langsame Satz, eine Art Barcarole, wie solche auch ganz hübsch von Alexander Fesca komponiert sind, geht gleich in den Schlusssatz über. — Sehr richtig sagt Tschaikowsky einmal (Biographie II, 583) von Glinka: „Er hat uns nur gezeigt, was er zu leisten vermag, aber noch nicht einmal den zwanzigsten Teil dessen wirklich geleistet."

[1]) Von Rubinstein gibt es zehn Streichquartette: op. 17 (3), 47 (3), 90 (2) und 106 (2); 1 Streichquintett (2 Bratschen) op. 59; ein Streichsextett op. 97; 3 Sonaten für Klavier und Violine: op. 13, 19 und 98 (letztere bedeutend); die schöne Sonate für Klavier und Bratsche op. 49; 2 Sonaten für Klavier und Violoncell op. 18 und 39; 5 Klaviertrios: op. 15 (2), 52, 85 und 108; das Klavierquartett op. 66; ein Quintett für Klavier und Blasinstrumente op. 55; ein Quintett für Klavier und Streichinstrumente op. 99; ein Oktett für Klavier, Streich- und Blasinstrumente op. 9. Die meisten dieser Werke enthalten neben sehr schönen Stellen zahlreiche nichtssagende. Rubinstein ist verhältnismässig rasch veraltet.

Digitized by Google

den $^5/_4$-, gelegentlich auch für den $^7/_4$ Takt; auch lieben sie den Taktwechsel mehr als andere Nationen, machen auch von dem Zeitmasswechsel einen ausgiebigen Gebrauch. Wenn sie auch ihre Kammermusikwerke auf eigentümliche und eigenartige Weise zu gestalten wissen, so schliessen sie sich in der äusseren Form, die sie so glänzend beherrschen, dass die Klarheit des Aufbaues ihrer Sätze oft bewundernswert erscheint, doch durchaus an die Werke der deutschen Klassiker an; vielen, wie z. B. Tschaikowsky und Sergei Tanejew, erscheint Mozart als das erstrebenswerte Ideal. Beethovenscher Einfluss ist seltener wahrnehmbar, vielleicht nur bei Variationen, gelegentlich Schumannscher; in neuester Zeit macht sich namentlich bei dem kürzlich freilich zum preussischen Staatsbürger gewordenen, in Moskau geborenen und gross gewordenen Komponisten Paul Juon [1]) ein Anschluss an Brahms geltend. Ohne ihre Eigenart aufzugeben, verstehen es die russischen Komponisten meisterlich, sich den internationalen musikalischen Verhältnissen anzupassen.

Auffallend erscheint ihre Bevorzugung der Form der Variation. Die „33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli" von Beethoven, op. 120, scheinen es ihnen angetan zu haben. Sie gehen aber noch weiter als der grosse deutsche Meister in dem Bestreben, jede Variation zu einem in sich abgeschlossenen selbständigen Tonstück zu gestalten, in dem der Laie oft kaum die Beziehung zu dem Thema merken wird. Gern wird z. B. auch das Scherzo oder Menuett aus dem Variationen-Thema abgeleitet. Als besonders hervorragende Beispiele dieser Art der Variationen verweise ich auf das Klaviertrio von Tschaikowsky, auf die Violinsonate op. 7 von Juon, auf dessen Klaviersextett op. 22, auf Sergei Tanejew's drittes Steichquartett op. 7.

Zu loben ist auch das Bestreben der meisten russischen Komponisten, in ihren Kammermusikwerken tonschön zu schreiben und orchestrale Klangwirkungen zu vermeiden; doch gelingt ihnen letzteres nicht immer.

Ganz offenbar ist ihre Vorliebe für die Streichinstrumente, speziell für das Streichquartett. Die meisten russischen Komponisten scheinen auf dem Standpunkt Tschaikowsky's zu stehen, der seiner Wohltäterin Frau von Meck auf die Frage, warum er kein Klaviertrio komponiere, antwortete (24. Oktober 1880):

„Mein akustischer Apparat ist so eingerichtet, dass ich die Kombination des Klaviers mit einer Violine oder mit einem Cello nicht vertragen kann.[2]) Meiner An-

---

[1]) Dessen Werke sind sämtlich bei Schlesinger in Berlin erschienen.

[2]) Trotzdem arrangierte Tschaikowsky auch für Frau von Meck einige seiner symphonischen Werke für Klavier und Violine, doch sind diese Bearbeitungen nicht gedruckt worden.

Digitized by Google

sicht nach stossen sich diese Klangcharaktere voneinander ab,[1] und ich gebe Ihnen die Versicherung, dass es für mich die grösste Pein ist, ein Trio oder eine Sonate für Klavier und Streichinstrumente anzuhören ... Hier gehen die Vorzüge eines jeden Instrumentes verloren: der gesangsreiche und von einem herrlichen Timbre durchglühte Ton der Violine oder des Cellos erscheint einseitig neben dem König der Instrumente, dem Klavier, während dieses letztere vergebens zu beweisen versucht, dass es zu singen vermag, wie seine Gegner ... In einem Trio wird die Gleichberechtigung und Verwandtschaft der Instrumente vorausgesetzt, die es zwischen dem Klavier und den Streichinstrumenten nicht gibt. Daher liegt in den Klaviertrios stets etwas Unnatürliches: jedes der drei Instrumente spielt beständig nicht das, was seinem Charakter entspricht, sondern — was der Autor ihm aufgebunden hat, denn letzterer stösst bei der Verteilung der Stimmen und Gruppierung der Teile seiner musikalischen Gedanken beständig auf Schwierigkeiten."

Ich führe diese Äusserung Tschaikowsky's vor allem auch deshalb an, weil er sie später selbst durch sein prachtvolles Klaviertrio gewissermassen widerlegt hat, allein die Tatsache bleibt bestehen, dass wir Kammermusikwerke mit Klavier von Russen weit weniger haben als für Streichinstrumente allein.

Wenn ich nun nach diesen allgemeinen Betrachtungen auf eine Reihe russischer Kammermusikwerke im einzelnen eingehe, so muss ich, da ich über ihre Entstehungszeit und ihr Erscheinen zu ungenau unterrichtet bin, auf eine historisch-chronologische Anordnung verzichten; ich möchte auch nicht einzelne Komponisten (etwa in alphabetischer Reihenfolge) besprechen, sondern will die Werke nach ihrer Gattung, und zwar möglichst kurz behandeln, ohne übrigens irgendwie auf bibliographische Vollständigkeit Anspruch zu machen. Ich beginne mit dem Streichquartett, der eigentlichen Domäne der russischen Kammermusikkomponisten.

Das schon erwähnte Quartett „Die Wolga" von Afanasieff (in a-moll) zeigt bereits vollkommenes Verständnis für diese Kunstgattung und gibt jedem Instrument eine selbständige Stellung; es dominiert darin nicht etwa die erste Violine, wie leider in so vielen Quartetten deutscher Komponisten. Harmonisch bietet es nicht viel Überraschendes, dagegen ist es namentlich im ersten Satz in rhythmischer Hinsicht interessant. In einzelnen Stimmen erscheint, während die übrigen $^2/_4$ Takt haben, der $^6/_8$ Takt mit Figuren wie:



[1]) Hierin stimmt Tschaikowsky mit Richard Wagner überein, der in „Oper und Drama" (Gesammelte Schriften 3. Aufl. Bd. 4 S. 4 Anm.) einmal sagt: „Eine Violine zum Klavier gespielt vermischt sich ebensowenig mit diesem Instrumente, wie die Musik zu einem Literaturdrama sich mit diesem vermischen würde."

Digitized by Google




Ein Programm ist diesem Quartett nicht beigedruckt, eine gewisse Wellenbewegung scheint mir allein auf den Titel hinzudeuten; doch sollen die munteren Sätze wohl auch die Vorstellung von dem lustigen Treiben auf den Schiffen und dem Volksgesang der Schiffer erwecken. Aparte Klangwirkungen hat der scherzoartige zweite Satz: das Allegretto in $^3/_4$ (C-dur) hat ein flottes Allegro vivace $^2/_4$ zum Mittelsatz (G-dur). Das Adagio ($^4/_4$ in f-moll) mit charakteristischen Begleitungsfiguren geht gleich in das belebte Finale (A-dur, $^2/_4$) über.

Viel Verbreitung haben die beiden Streichquartette von Alexander Borodin gefunden (Verlag: Belaieff). Dass sie gerade sehr viel russisches an sich haben, möchte ich nicht behaupten; es sind geistsprühende, ungemein fein gearbeitete und sehr wirkungsvolle Werke. Das erste in A-dur ist durch ein Thema von Beethoven angeregt. Sein glänzendster Satz ist das Scherzo, dessen Trio für alle vier Instrumente meist in Flageolettönen geschrieben ist. Kraftvoll ist das Finale, dessen zweites Thema wohl als spezifisch russisch angesprochen werden darf. Der langsame Satz enthält ein interessantes Fugato in der Mitte. Der erste Satz ist als Quartettarbeit musterhaft. Jenes Beethovensche Thema scheint mir in allen Sätzen, wenn auch nur andeutungsweise, verwandt zu sein. Das zweite Quartett in D-dur hat einen ungemein frischen, klaren und melodiösen ersten Satz. Das Scherzo zeichnet sich durch hübsche, harmonische Wendungen aus. Den langsamen Satz bildet ein schwermütiges Nocturno. Das Finale beginnt mit einer Einleitung, die öfters im Verlaufe des Satzes wiederkehrt; es ist sehr flott und verlangt eine virtuose Ausführung.

Ich reihe an diese Quartette von Borodin gleich das César Cui's, der wie jener im Hauptamt Professor und höherer Militär, aber nebenbei ein vielseitiger und viel schaffender Komponist ist. Dieses Quartett op. 45 (Berlin, Simrock) in c-moll ist nicht leicht. Das Seitenthema des ersten Satzes ist im Rhythmus und in der Melodik durchaus russisch; ebenso das schwärmerische Gesangsthema. Sehr gefällig ist das flotte, pikante Scherzo in E-dur. Der langsame Satz ist reichlich ausgedehnt, besonders schön und warm empfunden der Zwischenteil (Andante un poco religioso). Am gelungensten ist wohl das Finale (Rondo), dessen zweites Thema spezifisch russisch angehaucht ist, während das dritte besonders wirkungsvolle einen französisch-spanischen Charakter hat. Auch in rhythmischer Hinsicht ist dieses Finale interessant.

Noch bekannter als die bisher genannten Quartette sind die Peter Tschaikowsky's geworden. Sein erster Versuch auf diesem Gebiete (1865, B-dur) ist ungedruckt geblieben, erhalten im Manuskript ist nur noch der erste Satz. Von dem ersten gedruckten Quartett in D-dur (1871) ist

Digitized by Google



ANTON RUBINSTEIN

VI. 13

Digitized by Google





das auf einem russischen Volksliede aufgebaute Andante geradezu populär geworden und in mannigfaltigen Bearbeitungen erschienen. Der schwierige erste Satz ist rhythmisch besonders interessant; er ist im $^9/_8$ Takt geschrieben, der Anfang klingt fast wie $^4/_4$ durch die eigentümliche Synkopierung:



Das Andante ist merkwürdig durch den mannigfachen Wechsel zwischen $^2/_4$ und $^3/_4$ und die sehr charakteristische ostinate Begleitungsfigur im Violoncell zu der einschmeichelnden Kantilene der ersten Geige; der bekannte Wagnersche Doppelschlag spielt in diesem Satz auch eine ziemliche Rolle. Das kurze Scherzo ist sehr wirkungsvoll, im Trio auch durch seine Rhythmik interessant, die auch im Finale nicht alltäglich ist.

Sein zweites Quartett, op. 22 in F-dur (1874) erklärte Tschaikowsky nach der Fertigstellung für sein bisher bestes Werk:

„Keine meiner Kompositionen" — schreibt er am 29. Oktober 1874 an seinen Bruder Modeste — „hat sich so leicht, so einfach ergossen wie diese. Ich habe das Quartett fast in einem Zuge fertiggestellt. Es wundert mich sehr, dass es dem Publikum nicht gefallen, denn ich war immer der Meinung, dass die auf diese Weise entstandenen Werke die meisten Chancen auf einen grossen Erfolg haben."

Anton Rubinstein vermisste darin den echten Quartettstil, wie mir scheint, nicht mit Unrecht, dagegen zeugt es nach Cui's Urteil von eigenartiger Erfindungsgabe, was auch zutrifft. Der erste Satz und der langsame stellen jedenfalls an die Ausführenden in jeder Hinsicht grosse Ansprüche; speziell für deutsche Vortragende dürfte der durchaus nationale Charakter des Werkes seine Schwierigkeit haben. Das Scherzo (Wechsel zwischen $^6/_8$ und $^9/_8$) in Des-dur ist ganz besonders russisch. Der wirkungsvollste Satz ist das freilich orchestral gehaltene Finale.

Das dem Andenken Ferdinand Laubs gewidmete dritte Quartett Tschaikowsky's in es-moll, op. 30, halte ich für sein bedeutendstes, inhaltvollstes Quartett; besonders der Trauermarsch ist tief ergreifend. Es verlangt aber auch geistvolle Interpretation, um wahrhaft zu wirken.

Nicht schwer, ungemein klar im Aufbau, im echten Quartettstil der Klassiker gehalten und trotz vieler fugierter Stellen nichts weniger als zopfig ist das F-dur Quartett op. 12 von N. Rimsky-Korssakow (Mainz, Schott), in dem ich freilich kaum etwas spezifisch russisches finden kann. Der erste Satz (Allegro alla breve) setzt gleich mit dem ungemein reizvollen Hauptthema ein. Das Andante moderato ($^3/_8$) in C-dur ist ganz

Digitized by Google

offenbar dem entsprechenden Satze aus Beethovens c-moll Quartett (op. 18, No. 4) nachgebildet. Das Scherzo (a-moll, $^6/_8$) schmeckt etwas nach Mendelssohn, ist aber pikant, rhythmisch belebt und sehr wirkungsvoll. Das Finale wirkt durch den immer wiederkehrenden Rhythmus ($^1/_8$, $^1/_{16}$ Pause, $^1/_{16}$) des fugierten Hauptthemas etwas ermüdend, doch wird man dafür durch das sehr schöne weiche Gesangsthema schadlos gehalten.

Ich schliesse hieran gleich die Besprechung eines recht gelungenen, kunstvollen Quartetts zu Ehren Belaieffs[1]) (Noten B-la-f), dessen erster Satz von Rimsky-Korssakow[2]) herrührt, während die drei anderen von A. Ljadow, A. Borodin und A. Glazounow komponiert sind. Durchaus gediegen ist der erste Satz. Nach einer Einleitung, die gleich die Töne B-la-f bringt und zum Schluss wiederkehrt, beruhen die beiden Themen des Allegro gleichfalls auf diesen Noten. Sie bringt auch Ljadow im Scherzo ($^3/_4$ Vivace), ebenso in dessen Trio (Moderato $^4/_4$). Ein sehr hübsches Sätzchen ist die „Serenata alla spagnuola" (Allegretto $^3/_8$) von Borodin: die Noten B-la-f werden als Melodie von der Bratsche gebracht, während die anderen Instrumente meist pizzicato begleiten. Geistvoll ist das Finale von Glazounow; das Hauptthema nimmt er ebenso wie Rimsky-Korssakow im ersten Satz und bildet aus den drei Noten dann auch noch ein schönes Gesangsthema.

Der zuletzt genannte Alexander Glazounow hat ausserdem eine ganze Anzahl sehr beachtenswerter, eigenartiger geistvoller Quartette geschrieben, die samt und sonders eine ausführliche, hier leider nicht mögliche Analyse verdienten: op. 1, 10 (op. 15: 5 Novellettes), op. 26 (op. 35, Suite in 5 Sätzen) und op. 64. In dem letztgenannten wirkt das Scherzo bei virtuoser Ausführung geradezu faszinierend: man möchte es gleich noch einmal hören. Das dritte Quartett, op. 26, führt die Bezeichnung „Quatuor slave"; es ist sehr melodiös und ausgezeichnet gearbeitet. Besonders der dritte Satz „Alla Mazurka" ist ansprechend; das Finale „Une fête slave" ist etwas ausgesponnen, aber rhythmisch sehr abwechslungsreich gestaltet und durch mancherlei Tempowechsel belebt. Die Harmonik Glazounow's bietet auch viel Anregendes.

Vielleicht noch ausgereifter, jedenfalls im architektonischen Aufbau vollendeter sind die gleichfalls höchst empfehlenswerten Quartette von Sergei Tanejew op. 2, 5, 7, 11 und 13, die einer monographischen Behandlung wohl wert wären. Dieser bedeutendste Schüler Tschaikowsky's strebt entschieden den höchsten Zielen nach und verschmäht es, sich an die grosse Menge zu wenden; sein Quartettsatz ist mitunter haydn-mozartisch,

---

[1]) Auf denselben Tönen beruht auch Kopylow op. 7 Andantino und op. 11, Präludium und Fuge für Streichquartett, sowie auch N. Sokolow's kleine Quintett-Serenade op. 3.

[2]) Vgl. auch Glazounow's, Ljadow's und Rimsky-Korssakow's Quartett „Jour de Fête" (1. Les chanteurs de Noël. 2. Glorification. 3. Chœur dansé russe).

Digitized by Google

so namentlich in op. 2 und 13. Aber er bietet durchaus nicht etwa eine blosse Kopie unserer Klassiker, er ist ihr Geistesverwandter. Im Adagio von op. 13, das an Beethoven gemahnt, weiss er uns wirklich etwas zu sagen; die sonnige Heiterkeit, die über dem Trio des Scherzos desselben Werkes strahlt, sei noch besonders hervorgehoben; zündend wirkt das rhythmisch reizvolle Finale. Sergei's Onkel, Alexander Tanejew, hat auch drei formvollendete Quartette (op. 25, 28, 30; Leipzig, Zimmermann) geschrieben, steht aber in bezug auf Erfindung, besonders in den langsamen Sätzen, erheblich gegen seinen Neffen zurück.

Höchst beachtenswert sind auch die Quartette von A. Kopylow[1]) op. 15 und 23, namentlich das letztere, das bedeutend genannt werden muss und mir leider auf dem Programm einer öffentlich spielenden Quartettvereinigung noch nicht begegnet ist. Eine hübsche Serenade enthält das erste Streichquartett op. 16 (Petersburg, Bessel) von dem zum Russen gewordenen Böhmen Eduard Naprawnik, der noch weitere Streichquartette als op. 28 und 65 veröffentlicht hat. Anton Arensky's a-moll Quartett op. 35 ist bekannter geworden als das G-dur, op. 11. Von den beiden Quartetten von B. Zolotarew, op. 5 und 6, kenne ich nur das letztere, das ganz prächtig ist. Volkstümliche Themen bringt gleich der erste Satz, der durch eine gehaltvolle Einleitung eröffnet wird. Das Intermezzo erhält durch häufigen Tempowechsel viel Abwechslung. Warmes Empfinden, wenn auch nicht gerade besondere Tiefe, spricht aus dem Andante. Im Finale fesselt besonders das sehr glücklich erfundene Gesangsthema. Nach seinem Klavierquartett op. 8 und seiner Bratschensonate op. 10 zu schliessen, dürften auch die beiden Streichquartette op. 7 und 9 von Alexander Winkler beachtenswert sein. Das „Tempora vetusta" genannte Quartett in F von N. Ladoukhine führe ich an, weil es ganz bewusst im alten Stil geschrieben ist; in bezug auf Erfindung ist es nicht besonders ansprechend und interessant. Am besten ist das mozartisch-haydnsche Rondo-Finale dem Komponisten geraten. Erwähnt seien auch die Quartette von Felix Blumenfeld op. 26, Karl Davidow op. 38, V. Ewald op. 2, Alex. Gretchaninow op. 2, A. Sokolow op. 7, 14 und 20, Tscherepnin op. 11, Jos. Wihtol op. 27, Nic. von Wilm op. 4. Ein 1891 preisgekröntes Quartett von Alexei Davidow scheint nicht gedruckt worden zu sein. Den Lesern der „Musik" dürfte bekannt sein, dass ich auf die Streichquartette von Paul Juon op. 5 und 29, sowie von Reinhold Glière op. 2 und 20 wiederholt nachdrücklich hingewiesen habe. Ganz kürzlich (Bd. 20, S. 175) habe ich hier das Quartettino op. 5 von W. Pogojew und das Schumannschen Einfluss zeigende Quartett op. 1 von J. Persiany gewürdigt.

---

[1]) Vgl. auch S. 34 A. 1

Digitized by Google

Streichtrios für Violine, Viola und Violoncell von Russen habe ich nur zwei kennen gelernt: op. 1 des früh verstorbenen, sehr talentvollen Nicolas Amani und op. 7 von Th. Akimenko; beide sind entschieden eine Bereicherung der spärlichen Streichtrio-Literatur.

Wenig Gelegenheit habe ich gehabt, die nicht grosse Streichquintett-Literatur der Russen spielen zu können. Nur op. 14 von Sergei Tanejew kann ich aus eigener Kenntnis sehr warm empfehlen; es ist für zwei Violinen, eine Bratsche und zwei Violoncelle und hat nur drei Sätze, von denen der letzte durch eine Reihe geistvoller Variationen gebildet wird. An innerem Gehalt steht dieses formvollendete Quintett, das neben Schuberts für dieselbe Besetzung geschriebenem Werk sich wohl behaupten dürfte, womöglich noch über den Quartetten Tanejew's. Sehr gerühmt wird das für dieselbe Besetzung geschriebene op. 39 von Glazounow. Gleichfalls mit zwei Violoncellen ist op. 19 von Naprawnik, während V. Ewald in seinem op. 4 und Sokolow in seiner Serenade op. 3 (B-la-f) zu zwei Bratschen gegriffen haben.

Eine gewisse Vorliebe haben die Russen für Sextette zu zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelle. Eigenartig ist das Sextett op. 70 „Souvenir de Florence" von Tschaikowsky (1892 komponiert); in geistvoller Weise scheint er mir darin versucht zu haben, den Gegensatz zwischen seiner Steppenheimat und den lachenden Gefilden Italiens zu schildern. Ganz prachtvoll in bezug auf Erfindung und Klangwirkung sind die drei Sextette von R. Glière op. 2, 7 und 11. Der Vollständigkeit wegen seien noch angeführt Karl Davidow op. 35 und Nicolas von Wilm op. 27.

Ein Doppelquartett von Afanasieff (Leipzig, Rahter) ist mir unbekannt geblieben, dagegen kann ich das Oktett op. 5 von Glière (vier Violinen, zwei Bratschen, zwei Violoncelle) als eine gewandt geschriebene, flüssige und schön-klingende, rhythmisch mannigfaltig gestaltete Arbeit sehr empfehlen, zumal die Ausführbarkeit keine grossen Schwierigkeiten macht.

Kammermusik nur für Blasinstrumente scheinen russische Komponisten bisher nicht veröffentlicht zu haben.

Gehen wir nun zu den Kammermusikwerken über, in denen das Klavier mit Verwendung findet, so sehen wir, wie schon oben erwähnt, dass derartige Werke von Russen nicht gerade in grosser Zahl vorliegen.

Sogar Sonaten für Klavier und Violine gibt es nur wenige. Ed. Naprawnik's op. 52 sowie N. v. Wilm's op. 83 und 92 sind mir noch nicht bekannt geworden. Paul Juon's op. 7 (vgl. die „Musik" Jahrg. 1, S. 895) atmet im ersten Satze durchaus Brahmsschen Geist; ein häufiger Tempowechsel gestaltet diesen Satz, dessen zweites Thema sich namentlich in unser Ohr schmeichelt, sehr abwechslungsreich. Die Krone des Werkes

Digitized by Google



VI. 13

MICHAIL GLINKA

Digitized by Google



bildet der auch in einer Separatausgabe vorliegende zweite Satz, Thema mit Variationen; jede einzelne dieser Veränderungen ist ein kleines Kunstwerk; hervorgehoben sei die fünfte in Romanzenform und die sechste, die das Scherzo vertritt. Im Schlussatz wird die frohsinnige Grundstimmung durch ein charaktervolles, ernstes Thema unterbrochen. Die Violinsonate op. 1 von W. Malichewsky (Verlag Belaieff) ist eine sehr anständige Leistung. Am wenigsten dürfte der viel zu lange, gesucht einfach gehaltene erste Satz befriedigen. Weit inhaltreicher und auch formal viel gelungener ist das Adagio; am meisten gefällt mir aber der abschliessende Variationensatz; hierin ist viel Geschick und Abwechslung; jede Variation bildet ein kleines Stück, ziemlich ausgedehnt ist die letzte (Carnaval). Die Sonate op. 16 von G. Catoire besitzt manches Ansprechende; leider ist der Klaviersatz ziemlich überladen. Die Sonate op. 15 von J. Bleichmann (Jurgenson's Verlag) enthält einen ungemein frischen, rhythmisch interessanten ersten Satz; fein und duftig ist das Andante cantabile; eine feurige, etwas lang geratene Tarantella bildet den Schlussatz. — Gewissermassen hierher gehört auch die „Kleine Suite" von César Cui (Leipzig, Rahter), ein hübsches, leichtes, aus 6 Sätzchen bestehendes, sehr melodiöses, zum Teil pikantes und reizvolles Werk, dessen fünfter Satz (Serenade) noch am ersten spezifisch russisch und besonders rhythmisch anregend ist.

Sonaten für Bratsche und Klavier von Russen kenne ich zwei. Alexander Winklers op. 10 ist ein famoses Werk, eine wesentliche Bereicherung der Bratschenliteratur, mit genauer Kenntnis der Eigentümlichkeit dieses Instruments geschrieben. Der erste Satz (Moderato $^{9}/_{8}$) zeichnet sich durch edle und ernste Melodik aus. Geistvoll und leidenschaftlich ist das Scherzo. Den Schluss bilden feinsinnige, kunstvolle und abwechslungsreiche Variationen über ein bretonisches Thema. Sehr beachtenswert ist gleichfalls Paul Juon's in gediegener, knapper und klarer Form gehaltene Sonate op. 15. Während das Hauptthema des ersten Satzes im $^{6}/_{4}$ Takt in D-dur steht, erklingt das Seitenthema im $^{5}/_{4}$ Takt und in gis-moll, bei der Wiederholung in d-moll. Beide Themen sind ausdrucksvoll. Das liedmässige Adagio mit seiner ergreifenden Melodie enthält in seinem Mittelteil eine Art Scherzo. Der zwei prägnante Themen in geistvoller Weise verarbeitende Schlussatz zeigt eine gewisse geistige Verwandtschaft mit dem Finale der ersten Klarinettensonate von Brahms.

Die bemerkenswerteste der Sonaten russischer Komponisten für Violoncell und Klavier ist entschieden die düster gehaltene von Rachmaninow op. 19 (Moskau, Gutheil), einem Komponisten, der überhaupt verdient, dass man sich mit ihm näher beschäftigt. Erwähnt seien noch N. von Wilm op. 111 und Naprawnik's beide Suiten für Violoncell und Klavier op. 29 und 36.

Digitized by Google

Das älteste russische Trio für Klavier, Violine und Violoncell scheint M. von Asantschewsky's op. 10 (Leipzig, Kistner) zu sein, das bedeutendste rührt unstreitig von Tschaikowsky her. Über dieses sein 1881/82 entstandenes, dem Andenken eines grossen Künstlers (Nikolaus Rubinstein) gewidmetes 50. Werk (vgl. S. 30) schrieb Tschaikowsky an Frau von Meck am 13. Januar 1882:

„Das Trio habe ich beendet und bin jetzt eifrig beim Abschreiben desselben. Jetzt kann ich mit ziemlicher Sicherheit sagen, dass das Stück nicht schlecht ist; ich fürchte nur, dass ich, der ich mein ganzes Leben nur für Orchester komponierte und mich erst spät dieser neuen Art Kammermusik zuwandte, hinsichtlich der Anpassung der Instrumentengruppe an die musikalischen Gedanken gefehlt habe. Mit einem Wort, ich fürchte, dass ich eine Musik symphonischen Charakters für Trio arrangiert und nicht direkt für die Instrumente berechnet habe. Ich habe es zwar sorgfältig zu vermeiden gesucht, weiss aber nicht, ob es mir gelungen."

In der Tat geht dieses gewaltige Werk über den Rahmen der Kammermusik hinaus, klingt orchestral und nähert sich sehr einer Symphonie. Manche finden darin den Ausbruch einer brutalen Leidenschaft und komödiantenhafte Phrasen. Ich schätze dieses Trio[1]) ungemein und berausche mich geradezu an seiner Melodik und seinem instrumentalen Glanz. Als sein freilich nicht talentloser Abklatsch erscheint mir das weit düsterere elegische Trio von Rachmaninow op. 9 (Moskau, Gutheil), das durch das Frankfurter Trio in Deutschland bekannt gemacht worden ist.

Nicht übel sind die beiden Trios von Anton Arensky. In dem ersten in d-moll op. 32, das dem Andenken an den Violoncellisten Charles Davidoff gewidmet ist, erinnert manches an Schumann; die Streichinstrumente sind darin sehr oft unisono behandelt. Es ist ein ernstes, breit angelegtes Werk. Pikant ist das Scherzo, dessen Zwischensatz eine schöne Melodie hat. Der dritte Satz trägt die Bezeichnung „Elegie" mit vollem Recht. Schwungvoll und kräftig ist das Finale; hier wird gegen den Schluss nochmals auf das zweite Thema der Elegie und auf das Hauptthema des ersten Satzes, doch in langsamerem Zeitmass zurückgegriffen. Das zweite Klaviertrio von Arensky, op. 73, eines der letzten Werke des vor der Zeit gestorbenen Komponisten, den man in mancher Hinsicht als russischen Mendelssohn bezeichnen kann, hat nationales Gepräge, namentlich in den beachtenswerten Variationen des Schlussatzes. Es ist überhaupt ein empfehlenswertes Werk, grosszügig und energisch im ersten Satz, eigenartig im Scherzo, während der langsame Satz wohl am

[1]) Das Variationen-Thema des zweiten Satzes ist eine Erinnerung an einen Ausflug, den der Komponist bald nach der ersten Aufführung seines „Schneewittchens" im Frühling 1873 mit Nikolaus Rubinstein und anderen Konservatoriumsfreunden unternommen hatte.

Digitized by Google

wenigsten gelungen ist. Gerühmt werden mir die beiden Klaviertrios von Ed. Naprawnik op. 24 und 62. Sehr ans Herz gewachsen ist mir Paul Juon's Trio op. 17, das ich im ersten Jahrgang der „Musik" S. 1583ff. analysiert habe; ich möchte es auch heute noch warm empfehlen. Im klassischen Stil, aber durchaus selbständig in den Gedanken, vornehm in der Melodik und ungesucht in der Harmonieenfolge ist das Klaviertrio von A. Goedicke (Verlag Jurgenson); am eigenartigsten ist das Scherzo, anmutig das in Rondoform gehaltene Finale. G. Catoire's dreisätziges Trio op. 14 berücksichtigt leider zu sehr das Klavier. Das neueste Klaviertrio eines russischen Komponisten, op. 33 von A. Gretchaninow (Moskau, Gutheil) scheint mir sowohl durch harmonische wie rhythmische Eigenart bemerkenswert zu sein.

Sehr wenig ist das Klavier-Quartett (Klavier, Violine, Viola und Violoncell) von Russen angebaut worden. Ed. Naprawnik's op. 42 (Leipzig, D. Rahter) soll höchst gelungen sein. Ich möchte hier nachdrücklich auf Alexander Winklers op. 8 (Leipzig, Belaieff 1899) hinweisen. Auf den grosszügigen leidenschaftlichen ersten Satz folgt ein rhythmisch belebtes Scherzo. Der langsame Satz ist sehr stimmungsvoll, wirkungsreich das durch ein schönes Gesangsthema ausgezeichnete flotte Finale. Eigenartig, besonders im langsamen Satz und Scherzo, ist das freilich etwas weitschweifige Klavierquartett op. 13 von B. Solotarjoff, der dankbar für alle Instrumente zu schreiben weiss.

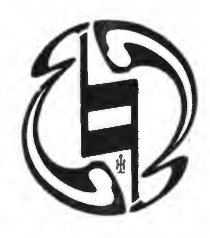
Von russischen Klavierquintetten ist mir Arensky's op. 51 von einer Konzertaufführung her in guter Erinnerung geblieben; notiert habe ich mir noch K. Davidow's op. 40. In betreff des sehr bemerkenswerten Klavierquintetts von Paul Juon op. 33, das, abweichend von der üblichen Besetzung, für Violine, zwei Bratschen, Violoncell und Klavier komponiert ist, verweise ich auf meine Analyse in Bd. 19 (1906), S. 227ff.

Von demselben Komponisten besitzen wir auch ein Sextett für Klavier, 2 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelle op. 22, ein reifes, vornehmes und gedankenvolles, vortrefflich gearbeitetes Werk, das Brahmsschen Geist zeigt; das sehr durchsichtige klare Finale könnte aber auch als ein Werk von Friedrich Kiel angesprochen werden. Am höchsten steht wohl der Variationensatz; Menuett und Intermezzo gelten gleichfalls als Variationen des in bezaubernder Einfachheit gehaltenen Themas. Russische Volkslieder haben in diesem Werke gewiss Verwendung gefunden, noch mehr aber in dem gleichfalls vortrefflich gearbeiteten Oktett Juon's op. 27 für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Violine, Bratsche und Violoncell. Die Streichinstrumente sind darin nur selten von den Blasinstrumenten verdeckt, den einzelnen Stimmen vielleicht mehr Solorechte verliehen, als es bei einem Kammermusikwerk der Fall sein sollte. Eine echte Volksmelodie,

Digitized by Google

die vom Horn allein vorgetragen wird, eröffnet den ersten Satz; aus ihr wird auch ein klangschönes Seitenthema gewonnen; das zweite Thema des in der klassischen Sonatenform gehaltenen Satzes ist wohl einem russischen Bauerntanz entlehnt. Der zweite Satz ist durch die Bezeichnung „Andante elegico" genügend charakterisiert, die Stimmung darin vortrefflich getroffen. Durch Rhythmus, Harmonik und Tonfärbung gleich charakteristisch ist das derbe, sehr wirkungsvolle Scherzo, dessen elegischer Zwischensatz ungarisch anmutet. Der in Rondoform gehaltene Schlussatz ist überwiegend volkstümlich. — —

Damit bin ich am Ende meines Überblicks über die russische Kammermusik angelangt. Ich hoffe darin gezeigt zu haben, dass die Russen auf diesem Gebiet sehr Bemerkenswertes bereits geleistet haben, und meine, dass eine Beschäftigung mit der russischen Kammermusik für unsere heimischen Komponisten wohl fruchtbringend, jedenfalls belehrend und anregend sein dürfte.



Digitized by Google



ALEXANDER KOPYLOW



JOSEPH WIHTOL



Digitized by Google



DIE LIEDER DER KLEINRUSSEN UND RUTHENEN

von Bernard Scharlitt-Wien



Vielleicht kein zweites Volk des Erdballs besitzt einen solch unermesslichen Liederreichtum, wie die den südwestlichen und den Ukraina genannten Länderstrich des gewaltigen Zarenreiches bewohnenden Kleinrussen und ihre in Ostgalizien, der Bukowina und dem nordöstlichen Ungarn lebenden Stammesbrüder: die Ruthenen oder Rotrussen. Aber dieser, einen wahren Urquell wundervoller Melodieen darstellende Liederschatz, von dessen Existenz das gebildete Europa aus Schilderungen der Lebensart und der Sitten des hochinteressanten kleinrussischen Volksstammes — Deutschland namentlich aus den, allerdings nicht immer wahrheitsgetreuen, „Kulturbildern“ Karl Emil Franzos' — wohl dunkle Kunde hatte, ist der *musikalischen* Welt bis auf den heutigen Tag, einem Märchenhorte gleich, verschlossen geblieben. Und zwar hauptsächlich aus dem Grunde, weil von diesen schier zahllosen, bei ihren Besitzern seit Jahrhunderten einzig auf dem uralten Wege der mündlichen Überlieferung sich forterbenden Weisen bis vor kurzem ein verschwindend kleiner Bruchteil kaum in die Kulturform der Notenschrift umgeprägt vorhanden gewesen ist. Und so ergreifen wir denn gerne die Gelegenheit, in diesem der russischen Musik gewidmeten Heft auch dem Liede der ihnen stammverwandten *Kleinrussen* und *Ruthenen* das Wort zu reden und durch Veröffentlichung einiger der schönsten und populärsten, die Eigenart der kleinrussischen Melodieen am markantesten demonstrierenden Weisen das Interesse für eine bisher ganz unbekannt gebliebene Liedgattung zu wecken.

Wie für die Weisen aller Slawen, so ist auch für die der Kleinrussen und Ruthenen das Vorwiegen der Molltonart das charakteristische Merkmal. Was jedoch den kleinrussischen und ruthenischen ihr einzigartiges Gepräge verleiht, ist eine tiefe Wehmut und Todestraurigkeit, die selbst im lustigsten Liedchen mitschwingt und dieses wie ein Lachen unter Tränen klingen macht. Wie sollte denn aber auch der Grundton der kleinrussischen Melodieen ein anderer sein können? Bilden doch Wehmut und Todestraurigkeit den Grundzug der Volksseele dieser unglücklichen, seit Jahr-

Digitized by Google

hunderten unterdrückten und in der Entfaltung ihrer Eigenart gehemmten Nation. Aus dieser Gemütsart des Kleinrussen heraus erklärt sich vielleicht aber auch seine, in ihrer Art einzig dastehende, musikalisch-dichterische Produktivität. Denn nicht nur vom Dichter gilt des Dichters Wort: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide!" Auch der Urmutter aller Dicht- und Sangeskunst, der dichtenden Volksseele, in der sich die Kollektivempfindungen eines Volkes konzentrieren, ward es gegeben, zu sagen, was die Gesamtheit leide. Und wenn das Leid dieser Gesamtheit Jahrhunderte hindurch nicht nur unvermindert fortbesteht, sondern sich immermehr steigert, dann spriessen mit der Zeit aus den Tränen der Volksseele die Lieder immer reichlicher hervor und singen in ungezählten Variationen die alte und doch ewig-neue Klage von dem nimmerendenwollenden Weh.

Doch lassen wir die Lieder selbst reden, deren Worte wir in deutscher Übertragung, unseres Wissens zum ersten Male, wiedergeben. Als erstes Beispiel greifen wir eines der herrlichsten Juwelen dieses grossartigen Liederschatzes heraus, eines der ältesten und populärsten kleinrussischen Lieder, das sowohl in dichterischer wie in musikalischer Hinsicht als das Paradigma der ganzen Gattung bezeichnet werden darf, sozusagen das Schibboleth für jeden Kleinrussen und Ruthenen bedeutet und das ganze brennende Weh dieses Volkes gleichsam in nuce enthält. Es ist betitelt: „U susida chata bila", zu deutsch: „Nachbar hat ein weisses Hüttchen"[1]) und schildert in naiv-volkstümlicher Weise die Lage des Kleinrussen im Vergleich zum „Nachbar", dem Eroberer, der sich auf der heimatlichen Scholle des unterjochten Stammes breitgemacht hat und es sich wohl sein lässt, während der Autochthone darben muss und nur in bitterer Klage seinem gequälten Herzen Luft machen kann. Es lautet:[2])

Nachbar hat ein weisses Hüttchen,
Nachbar hat ein liebes Weibchen,
Und ich habe — keine Hütte,
Kein Glück, ach, kein süsses Täubchen.

Nach dem Nachbar junge Frauen,
Nach dem Nachbar Witwen schauen,
Mädchen selbst von nah und ferne,
Alles hat den Nachbar gerne!

Nachbar hat schon längst gesäet,
Nachbars Saat jetzt hoch schon stehet,
Und bei mir — noch nicht gepflüget.
Brach mein Acker immer lieget!

Alle nur den Nachbar preisen,
Alle ihm nur Ehr' erweisen,
Und ich — nur die Zeit vergeude,
Klag von früh ob meinem Leide!

---

[1]) Siehe die Musikbeilagen dieses Heftes.
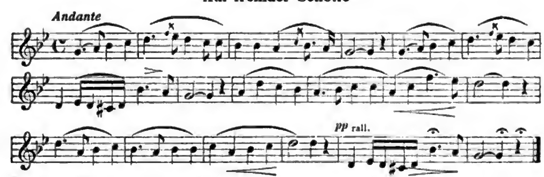
[2]) Die Gedichte in diesem Aufsatz sind vom Verfasser sämtlich nach den Originalen übertragen und ebenso wie die Musik, mit gütiger Erlaubnis der Verlagsbuchhandlung Staudacher & Co. in Stanislau, die sich alle Rechte, insbesondere das des Nachdrucks, vorbehält, der weiter unten näher besprochenen Liedersammlung von D. Sičzynskyj entnommen.

Digitized by Google

Aber wiewohl sie ihm nur Kummer und Elend beut, hängt der Kleinrusse mit einer wahrhaft rührenden Inbrunst an seiner heimatlichen Scholle und vermag sich von seiner Sprache, seinen Sitten und Gebräuchen niemals zu trennen. Darum hat denn auch das „ubi bene ibi patria" für ihn keine Geltung. Ungeachtet des menschenwürdigeren Daseins, das er in der Fremde lebt, in die er durch seine trostlose Lage getrieben wird, verzehrt er sich in unausgesetzter Sehnsucht nach dem Vaterlande, nach dem süssen Klange der Muttersprache, und gibt diesem seinem sehrenden Verlangen in herrlichen Liedern ergreifenden Ausdruck.

Wir führen hier zwei der schönsten dieser Gattung an:

Auf fremder Scholle
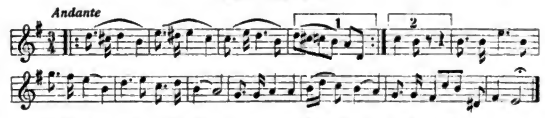


Auf fremder Scholle fliesset,
Das Leben elend hin,
Zur heimatlichen wendet,
Sich immerfort der Sinn.
Von dort weh'n die Winde sanfter,
Wo der Heimatort —
Anders ist dort alles, anders
Glück und Eden dort!

Hier wird enge mir die Hütte,
Und der süsse Schlaf mich flieht,
Ungetrocknet bleibt mein Auge,
Bis es nicht die Heimat sieht.
O du Allerbarmer lasse,
Heim mich, heim ach wiederkehren
Lass die süsse Muttersprache
Mich noch einmal hören!

Dieser heissgeliebten Muttersprache singt das folgende Lied in rührendster Weise den Preis:

Muttersprache



Muttersprache, Heimatlaut!
Wer euch je vergessen,
Hat im Innern nicht ein Herz,
Nur 'nen Stein besessen!

Wie kann jener süsse Klang
Je vergessen sein,
Den gehört zum erstenmal
Wir vom Mütterlein?

Digitized by Google

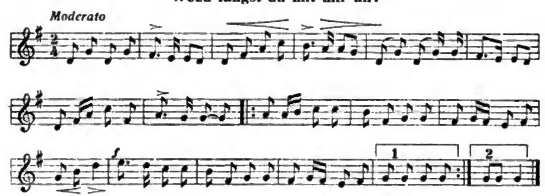
Wie kann je vergessen sein,
Jener traute Laut
Mit dem wir als Kinder noch
Gott uns anvertraut?

Diese der Liebe zum Vaterlande, zur Muttersprache Ausdruck gebenden Weisen bilden den einen, auch nicht annähernd zu beziffernden Teil des kleinrussischen Liederschatzes, der andere umfasst die nicht minder unzählbaren Liebeslieder. Weisen nun die patriotischen ein im Verhältnis zur allgemeinen Kulturstufe der Kleinrussen überraschend hoch entwickeltes Seelenleben auf, so tritt in den Liebesliedern eine geradezu verblüffende Urwüchsigkeit des Liebeslebens zutage: das traurige Ergebnis der jahrhundertlangen Unterdrückung dieses Volksstammes, dessen ursprünglich tief angelegte Natur, auf ihrem Entwicklungswege gehemmt, sich nicht bis zu jenem Grade emporzuläutern imstande gewesen, der zur höheren Ethik in der Liebe führt.

Während er nämlich in bezug auf unentwegte Treue zum Vaterlande keinem Europäer nachsteht, hat sich der Kleinrusse zu diesem Begriffe in Dingen Amors nicht emporzuringen vermocht, wie dies aus dem in den Liebesliedern immer wiederkehrenden Vorwurfe der Treulosigkeit und der atavistischen Neigung zur Polyphilie hervorgeht. Doch dieser endlose Liebesreigen, um den wohl mancher kulturbeleckte Europäer den Kleinrussen beneiden dürfte, bildet er nicht vielleicht den unversiegbaren Quell auch, dem diese ungezählten Lieder der Liebe entspringen?

Hier einige klassische Beispiele dieser Liederart:

Wozu fängst du mit mir an?



Wozu fängst du mit mir an,
Da du eine Andere liebst,
Täglich Anderen das Wort gibst
Und mit Anderen bandelst an?
Will nicht, dir gleich ohn' Bedenken,
Zwei'n zugleich — mein Herze schenken!
Nachbarin die sagte mir,
Dass den Ring sie hat von dir,
Hanna'n hast ein Band versprochen,
Nasta'n drum dein Wort gebrochen.
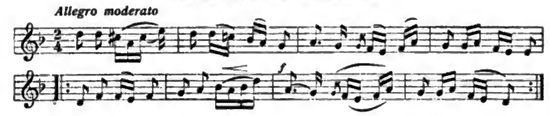
Digitized by Google



Will nicht dir gleich usw.
„Nun hast alles du gesprochen
Was du nur irgendwo gerochen,
Mir willst Vorwürfe Du machen,
Und vergiss'st der eigenen Sachen,
Weiss schon, dass ganz ohn' Bedenken,
Auch du zwei'n dein Herz kannst
schenken!

Sah ja erst vor ein paar Wochen,
Wie mit einem du gesprochen,
Und den Anderen angeschmachtet,
Zwei zugleich drum nicht verachtet,
Jetzt leugne — dass ganz ohn' Bedenken
Du zwei'n zugleich dein Herz kannst
schenken!"
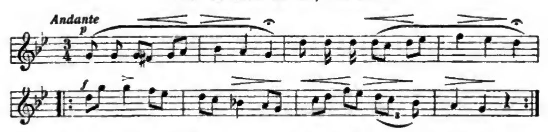
Hei im Feld drei Brünnelein



Hei im Feld drei Brünnelein,
Liebt der Kosak drei Mägdelein,
Die eine schwarz, die andere weiss,[1])
Die dritte rot — ja rot!

Die Schwarze, die lieb' ich von Herzen,
Mit der Weissen tu' gerne ich scherzen,
Doch mit der dritten — der dritten,
Geb' wohl zur Hochzeit ich bitten!

Ach ich flehe zu dir, Liebste



„Ach, ich flehe zu dir — Liebste
Liebe mich, ach liebe, Liebste,
Denn ich lieb' aufrichtig dich
Und verderb', nimmst du nicht mich!"

„Scher, Zudringlicher, dich von mir,
Genügt die Unzahl noch nicht dir,
Für jede willst vor Lieb' du sterben,
Nicht ich, du selbst wirst dein Verderben!"

Bedeutet nun die Treulosigkeit in der Liebe sozusagen eine ganz natürliche Sache bei den Kleinrussen, so führt sie dennoch oft auch blutige Tragödien herbei, wie dies einem der ältesten und, ähnlich wie jenes vom „Nachbar der ein weisses Hüttchen hat," populärsten kleinrussischen Liede zu entnehmen ist, das wir hier seiner unvergleichlich schönen Melodie sowie seines Inhaltes, nicht zuletzt auch seiner dichterischen Form wegen anführen, in der der u k r a i n i s c h e B a l l a d e n t y p u s am klarsten ausgeprägt ist. In diesem Liede wird der den populärsten — etwa dem deutschen „Hans"

[1]) Flachsblond nennt der Kleinrusse „weiss".

Digitized by Google

entsprechenden — Namen Hrycio führende Kleinrusse vor den Mädchen, die alle böse Hexen sind, namentlich aber vor jenen mit schwarzen Augenbrauen, den schlimmsten Hexen, gewarnt, und ihm in der Folge gezeigt, wessen er sich von diesen zu versehen habe. Einzigartig ist in dieser Ballade die Benutzung sämtlicher Tage der Woche zur Steigerung des dramatischen Effektes, ein dichterischer Trick, der seines gleichen sucht und für den nicht genug zu bewundernden Erfindungsreichtum der dichtenden Volksseele zeugt. Es ist das folgende Lied: [1])

Gehe Hrycio nicht zum Tanzfest

„Gehe Hrycio nicht zum Tanzfest
In die Schenke hin.
Denn es sitzen böse Hexen,
Hexenmädchen drin!
Die mit schwarzen Augenbrauen
Sind die schlimmsten Hexenfrauen."
Sonntags frühe grub das Giftkraut
Sie im Walde aus,
Montag zog in ihrer Kammer,
Sie das Gift daraus,
Dienstag gab sie ihm den Trank,
Mittwoch wurde Hrycio krank.
Kam der Donnerstag,
Hrycio tot da lag,
Kam der Freietag,
Hryc' im Grabe lag,
Samstag schlug das Mütterlein,
Jämmerlich ihr Töchterlein:
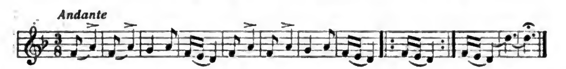
„Warum hast vergiftet du
Das arme Hryceìein?"
„Ach Mutter, Mutter mein,
Achtlos ist der Schmerz,
Warum schenkte Hrycio zwei'n,
Zwei'n zugleich sein Herz?
Nun gehört nicht mir er mehr,
Und auch nicht der Andern,
Musst' ob seiner schnöden Untreu'
In das Jenseits wandern!
Dieses tat ich Hrycio dir,
Für die Untreu' dein,
Und durch dich schlug jämmerlich
Mich mein Mütterlein.
Nun hast Hrycio du den Lohn
Für die Untreu' dein,
Aus vier Brettern ein schmales
Dunkles Hüttelein — — —!"

Der uns zur Verfügung stehende Raum gestattet es leider nicht, hier noch weitere Beispiele anzuführen, aus denen die grandiose Mannigfaltigkeit der musikalisch-dichterischen Begabung der Kleinrussen und Ruthenen noch deutlicher zutage treten würde; doch glauben wir annehmen zu dürfen, dass die hier zitierten genügen werden, um sich einen Begriff von den musikalischen sowie poetischen Schönheiten dieser einzigartigen Lieder zu bilden und unsere eingangs aufgestellte Behauptung nicht übertrieben zu finden. Der Vollständigkeit halber möchten wir nur noch eines der wunderschönen — leider noch nicht edierten — kleinrussischen **Wiegenlieder** anführen, in dem die Eigenart der Melodieen dieses Volkes, d. h. ihr düster-melancholischer Grundzug vielleicht am ergreifendsten

[1]) Siehe die Musikbeilagen dieses Heftes.

Digitized by Google

zur Wirkung gelangt. Und zwar geben wir dieses Lied, genau in der Weise wieder, wie wir es von einer ruthenischen Amme singen gehört:



Wir dürfen unsere Ausführungen nicht schliessen, ohne des Mannes dankbar zu gedenken, der uns zu ihnen angeregt, nämlich des Dirigenten der ruthenischen Musikgesellschaft in Stanislau Herrn D. Siczyńskyj, der durch seine unter dem der kleinrussischen Nationalhymne entnommenen Gesamttitel: „Szcze ne wmerla Ukraina" d. h. „Noch ist die Ukraina nicht tot"[1]) unseres Wissens überhaupt erstmalige Herausgabe einer umfangreichen (152 Lieder enthaltenden) Blumenlese der schönsten Lieder seines Volkes uns in den Stand gesetzt hat, uns mit diesen eigenartigen Weisen des näheren zu beschäftigen.

[1]) „Szcze ne wmeria Ukraina" Piśni patrioticzni i narodni, złożyw na fortepian Denys Siczyńskyj" („Noch ist die Ukraina nicht tot". Patriotische und Volkslieder für das Klavier arrangiert von D. Siczyńskyj). Verlag von Staudacher & Co., (Inhaber M. Haskier), Stanislau.





DIE MUSIKALISCHE LYRIK IN RUSSLAND

von M.-D. Calvocoressi-Paris

Wie man weiss, ist die russische Musik erst durch die Anregung Glinka's, eine ausschliesslich nationale Kunst zu schaffen, entstanden. Urbild und Muster waren die nationalen Volksmelodieen, die den unverfälschten Ausdruck des echten russischen Geistes darboten. Da die Stimmung jener Volksmelodieen eine hauptsächlich lyrische ist, war es eine natürliche Folge, dass die russische Kunst-Musik denselben Charakter in sich aufnahm. Nicht nur die eigentliche Vokalmusik, sondern auch ganze Symphonieensätze (wie z. B. bei Borodin, Balakirew, in den Jugendsymphonieen Glazounow's usw.) oder Tondichtungen (vgl. Balakirew's „Tamara", Glazounow's „Das Meer") sind vielfach mit lyrischen Gefühlsmomenten durchsetzt, die sich vorzugsweise in der Führung des Melos offenbaren. Nur in Russland konnte der Begriff einer ausschliesslich lyrischen Oper entstehen, einer Oper, deren dramatischer Stoff sehr klein ist, oder überhaupt fehlen kann, wo eben nur der ununterbrochene Strom der Musik die Hauptsache bleibt (z. B. „Sadko" und besonders „Mlada" von Rimsky-Korssakow). Diese so deutlich ausgeprägte Tendenz hat auch den ausserordentlichen Reichtum der eigentlichen lyrischen Produktion Russlands verursacht.

Die Entwicklung der musikalischen Lyrik in Russland hält mit derjenigen der russischen Musik im allgemeinen gleichen Schritt. Von einer „modernen" Lyrik kann eben hier nur die Rede sein, da ja die gesamte russische Musik modern ist. Doch kann man seit dem Bestehen einer russischen Tonkunst drei Perioden deutlich unterscheiden.

Zunächst haben sich die Künstler Kunstformen geschaffen, oder vielmehr, da es in ihrem Lande keine Kunsttradition gab, sich die Leistungen des Auslandes zum Muster gewählt. Aber da sie entschlossen waren, einen selbständigen Ausdruck ihres Nationalgeistes zu verwirklichen, und überzeugt waren, dass dies nur durch Aufnahme des Stils usw. der Volksmusik gelingen konnte, haben sie gleichzeitig auch die Formen ihrer Volksweisen künstlerisch aufs neue geschaffen. Während dieser ersten Periode entstehen einerseits Lieder und Romanzen, deren Ähnlichkeit mit den deutschen oder italienischen

Digitized by Google





NIKOLAI RIMSKY-KORSSAKOW

VI. 13

Digitized by Google



Mustern, obwohl auch schon nationales Gefühl sich in ihnen regt, unverkennbar bleibt, andererseits Gesänge, die die Volkslieder fast unverändert wiederzugeben scheinen. Doch sind die russischen Volkslieder so verschiedenartig, plastisch und reich an lyrischem Ausdruck, dass dies ohne sklavische Nachahmung wohl geschehen konnte. Durch innigste Aneignung jener Volksmusik mit ihren freien melodischen, harmonischen und rhythmischen Formen haben die Russen gelernt, sich eine neue Tonsprache zu schmieden, die für den Ausdruck ihrer eigenen lyrischen Empfindung vortrefflich passt.

Der folgenden Generation war es vorbehalten, die ausländischen Anregungen und die reinen derben Elemente der Volksmusik in einem neuen, vollkommeneren Kunstschaffen zu vereinen. Während dieser zweiten Periode herrschen aber zwei verschiedene, vielleicht sogar entgegengesetzte Tendenzen. Die nationale Schule Glinka's und Dargomyshsky's wird durch die Bestrebungen Balakirew's und César Cui's in hervorragender Weise befestigt; alle Hilfsmittel, die die Volksmusik leistete, werden treu beibehalten, vertieft und vervollkommnet; nicht nur um die Lokalfarbe, sondern um den lauteren Ausdruck des nationalen Empfindens bemühen sich die Künstler. Nirgends werden die Eigentümlichkeiten des echtslawischen Geistes deutlicher geoffenbart, als in den Liedern Balakirew's, Mussorgsky's und Borodin's. Eine andere Seite des russischen Temperaments, die europäische, assimilatorische, gibt sich nun aber in den Werken Anton Rubinstein's, Peter Tschaikowsky's, Sserów's u. a. kund. Bei diesen Werken haben wir es bloss mit einer Vervollkommnung des gemischten Stils zu tun, den wir schon in den primitiven künstlerischen Versuchen Russlands bemerkten.

In der dritten (heutigen) Periode hat sich die Gegensätzlichkeit dieser beiden Richtungen verringert. Die Assimilation des deutschen Stils bzw. Geistes ist keine äusserliche, seichte geblieben, sondern hat tief und nachhaltig auf viele junge Künstler eingewirkt. Hinsichtlich des Nationalstils muss gesagt werden, dass keine Kunstform, kein Kunsstil ewig unverändert in Blüte stehen kann. Die „Fünf" [1]) und ihre bedeutendsten Nachfolger haben die Schätze des Volksstils aufs treueste bewahrt, aber es scheint nicht, als ob die junge Generation imstande wäre, diese Richtung weiter zu führen. Auch haben europäische Ideen, Tendenzen, Geschmack in dem Grade die russische Musik beeinflusst, wie in dem aller Kunsttradition entbehrenden Lande die Tonkunst eifriger betrieben wurde. Demnach hat sich die Verschiedenartigkeit zwischen russischer und abendländischer Musik beträchtlich verringert. Der Stil der heutigen russischen

[1]) Balakirew, Cui, Rimsky-Korssakow, Mussorgsky, Borodin.

Digitized by Google

Musik hat keineswegs mehr, wie es früher fast ausschliesslich der Fall war, die Volksweisen zur Basis. In der russischen Lyrik herrschen aber trotzdem fast durchgehend einfachere Ausdrucksmittel, Melodiebildungen, Periodengliederungen und ein eigenartiges, durch eine höchst subtile Ausdrucksfähigkeit gesteigertes Empfindungsvermögen vor.

Über die erste Periode können wir mit wenigen Worten hinweggehen. Nur sei besonders hervorgehoben, dass Dargomyshsky sich die Verwirklichung einer korrekten Deklamation angelegen sein liess, und auf diese Weise den lyrischen Stil erheblich verbesserte, obgleich er auf diesen in seinen letzten Werken (insbesondere in dem Musikdrama „Der steinerne Gast") beinahe ganz verzichtet hat.

Mit Balakirew, Borodin und Mussorgsky beginnt die Blütezeit des russischen Liedes, während Rimsky-Korssakow die Lyrik vornehmlich in seinen Opern pflegt. Seine zahlreichen, oft reizenden Lieder bringen aber verhältnismässig wenig Neues.

Borodin ist ein echter Lyriker — auch, wie oben schon gesagt, in seiner Instrumentalmusik. Er hat nur 14 Lieder komponiert, aber alle sind hochbedeutend und aus innigster Empfindung geschaffen. Ihre Form ist eine äusserst reine, die Harmonieen reich und köstlich, die Melodie immer edel und überfliessend. Die hohe Originalität der Lyrik Borodin's wetteifert mit einem vollendeten Gefühl für Ebenmass. Da herrscht eine Gemütstiefe, die nur mit den wundervollen Akzenten eines Schubert oder Schumann verglichen werden kann. Ich denke an: „Die falsche Note", „Die Seekönigin", „Vergiftet sind meine Lieder" usw.

Näher dem Stil der Volksmelodieen bleibt Borodin in den lyrischen Partieen seiner Oper „Prinz Igor" (vgl. die grossen Arien, die Tänze mit Chören usw.), deren Musik oft in einer tief mittelasiatischen Stimmung geschrieben ist, d. h. innig-melodisch, lyrisch-singend.

In seiner Vokalmusik strebt Mussorgsky oft nach absolutem Realismus. Stücke, wie die „Kinderstuben-Liedchen", „Hochmut", „Die Waise" usw. entbehren offenbar jener poetisch-lyrischen Empfindung, die der Komponist so ergreifend in anderen Werken (wie: „Ohne Sonne", „Die Nacht" und andere Lieder; die Chöre „Jésus Nawin", „Salammbo"; der dritte Aufzug [Original-Bearbeitung] der Oper „Boris Godunow") ausspricht. Der Hauptcharakterzug dieser Vokalmusik ist eine unbedingte Freiheit der musikalischen Behandlung. Von eigentlichen Sätzen, geordnetem Periodenbau, von Halb- und Ganz-Schlüssen, von Klang- und Tonarten-Verwandtschaft kann da kaum mehr die Rede sein. Die Stimme geht vom blossen Rezitativ zum lyrischen Aufschwung, die Melodie wechselt, zerbricht, dehnt sich aus, ohne Rücksicht auf irgendwelche Symmetrie oder rein musikalische Logik. Aber die Logik der Entwicklung des Empfindens

Digitized by Google

ist wunderbar gewahrt, und trotz aller Ungeschicklichkeiten und Rauheiten erreicht die Musik Mussorgsky's eine ungeahnte Ausdruckskraft. Eine geschlossene Melodie ist sie selten, sie ist vielmehr ein melodisch betontes Rezitativ, das aber keineswegs mit Wagner etwas zu tun hat. Selbst an den Höhepunkten der lyrischen Ergüsse bleibt die Deklamation tadellos, während die Begleitung der Stimme völlig untergeordnet ist. Die Singstimme zieht selten eine selbständige melodische Linie, sie folgt in der Regel der Metrik des Verses bzw. den Akzenten der Worte.[1]) Bisweilen gerät auch der realistische Mussorgsky in lyrische Extase, z. B. durch Mitleid, wenn er das Elend der kleinen Leute besingt (Wiegenlied: „Du armer Bauernsohn, schlafe ein und ruh'“[2]); „Savischna, du mein Licht“), oder wenn seine zügellose Phantasie nach musikalischen Schilderungen von ausserordentlich ergreifenden Totenbildern strebt (Trepak-Wiegenlied: „Mutter und Tod“). Aber die Folge „Ohne Sonne“, und einige Einzellieder wie „Nacht“, „Vision“ sind die einzigen wirklichen Muster rein lyrischen Gesanges, die er uns hinterlassen hat.

Balakirew schafft in höheren Kunstformen. Ausser seinen 1858—1860 erschienenen Jugendliedern, unter denen sich reizende, im modernen Geiste komponierte Stücke, wie: „Ich bin traurig“, „Gesang des goldnen Fischleins“, „Georgischer Gesang“, „Hebräische Melodie“ befinden, hat er 1896 und 1904 zwei Serien von je zehn Liedern erscheinen lassen, die vortreffliche Typen des modernen russischen Liedes sind. Wie sein Schüler Borodin gebraucht Balakirew nach Zweckmässigkeit den Stil der Volksmelodieen oder die höheren Ausdrucksmittel, und wie dieser ist auch er von Grund aus original. Neben innig-lyrischen und in intimsten Stimmungen gehaltenen Liedern (1896, Heft No. 9 und 10 — das letztere ein Meisterwerk —; 1904, Heft No. 5, 6, 7) hat er echt volkstümliche Eingebungen, wie das ergreifende „Vorgesang“ (1904, Heft No. 7), das muntere „Trinklied“ (1896, Heft No. 8), das einfach ausdrucksvolle „Lied“ (1904, Heft No. 8). Er versteht auch grosse, durchkomponierte Gesänge zu schreiben, deren Geist und Form gleich original sind (1904, Heft No. 3, 4, 10) und sie fast zur Grossartigkeit eines symphonischen Bildes zu steigern; unter diesen letzteren sei speziell die herrliche „Vision“ genannt.

Ein charakteristisches Merkmal der Balakirew'schen Lieder ist die Naturstimmung, die sich fast überall, aber speziell in dem 1896 erschienenen

---

[1]) Unter den wenigen Ausnahmen soll das wundervolle Lied No. 6 aus der Folge „Ohne Sonne“ besonders erwähnt werden. Auch kommt es vor, dass Mussorgsky ein Lied wie ein kleines Instrumentalstück ausbildet, z. B. „Der Verwegene“ „Die Elster“. Dann spinnt sich der Gesang melodisch ununterbrochen fort.

[2]) Siehe die Musikbeilagen des Heftes.

Digitized by Google

Heft und in der reizenden „Frühlingsnacht" (1904, Heft No. 7) kundgibt. Endlich muss betont werden, dass die von Balakirew zur Vertonung gewählten Texte oft erzählenden, bzw. deskriptiven Charakters sind, wofür die jüngeren Komponisten nicht mehr viel übrig zu haben scheinen.

Die Deklamation Balakirew's ist ebenso genau wie die Mussorgsky's; doch werden die Forderungen der melodischen Linie strenger gewahrt, und die Musik bleibt durchaus selbständig. Der Stil des Meisters hat sich immer gemäss jenen höheren künstlerischen Forderungen entwickelt, deren Erfüllung die russische Kunst heute als ihr Ziel betrachtet. Höchst merkwürdig ist die künstlerische Entwicklung Balakirew's, dessen erste Werke (1857) direkt an die Glinka's anknüpften, und der heute mit den jüngsten Vertretern des 20. Jahrhunderts wetteifert.

Die Lieder Rimsky-Korssakow's sind von feinem Stil, vornehmem Charakter; doch fühlt sich der Komponist am wohlsten, wenn er für Orchester schreibt. Darum soll man seine Lyrik vorzugsweise in seinen Opern betrachten. Neben echten Musikdramen wie „Das Mädchen von Pskov" schrieb er Opern, in denen die Musik, bzw. der Gesang, abgesehen von ihrer Beziehung auf das Drama — das nur einen gewissermassen dekorativen Rahmen abgibt — selbständig bestehen können. Dagegen sind César Cui's Opern vor allem Musikdramen, deren Stil an den Dargomyshsky's anknüpft. Die Behandlung der Stimme ist in den Opern Rimsky-Korssakow's, wie bei Balakirew, vortrefflich;[1]) die Deklamation ist oft nach Wagnerschen Prinzipien gebildet.

Die unterscheidenden Merkmale der die jüngeren Komponisten der heutigen Periode beherrschenden Tendenzen sind ziemlich zahlreich, da die russische Schule jetzt jenes Gefühls der Zusammengehörigkeit entbehrt, durch das sie sich eine Zeitlang auszeichnete. Ein bewusstes sich Abwenden von den Tendenzen der nationalen Schule ist in den neuesten Werken unverkennbar. Vom Stil der Volksweisen mit seinen ausgesprochenen Orientalismen und rhythmischen Kühnheiten haben die Jungrussen sich vielfach emancipiert, um mehr westliche Einflüsse auf sich wirken zu lassen. Melodieführung und Instrumentalbegleitung, ebenso wie Geist und Haltung des Liedes sind dadurch modifiziert worden.

Diese ganze Generation hat den auf die Vorhergehenden nur oberflächlich einwirkenden Einfluss Wagners tief empfunden, wie es der mehr symphonische Stil und Aufbau der Begleitung, die Harmonisierung und die

---

[1]) Die Lieder usw. Borodin's und Mussorgsky's bieten dagegen den Sängern viele Schwierigkeiten.

Digitized by Google

den Forderungen der Sprachmetrik minder unterworfene, dafür aber dramatisch ausdrucksvollere Deklamation bezeugen.[1])

Die erzählungsmässigen oder deskriptiven Tendenzen des Textes erscheinen zugunsten einer rein psychologischen, dramatischen Wirkung vernachlässigt. Daher werden mit Vorliebe anstatt pittoresker, phantastischer im vollsten Sinne des Wortes lyrische Dichtungen gewählt, deren beschreibendes Element nie hervorgehoben wird, und die zum verinnerlichten Ausdruck besonders geeignet sind. Kurz: die russische Lyrik strebt gegenwärtig nach absoluter Reinheit des melodischen, bzw. harmonischen Stils, nachdem ein gewisser Romantizismus des Ausdrucks den vorher herrschenden einfachen Realismus abgelöst hatte.

Natürlicherweise ist die hier angedeutete Verschiedenheit zwischen den jungen und den älteren Komponisten nicht so markant, wie es der obige Versuch einer genaueren Charakterisierung anzudeuten scheint. Weder Balakirew, noch Borodin z. B. haben je auf den verinnerlichten Ausdruck verzichtet. Doch gesellte sich zu jenem Ausdruck in ihren Werken eine naive Sinnlichkeit und eine Neigung zum pittoresken Ausdruck, die heute selten, wenn auch bisweilen noch vorkommen.

Nur im allgemeinen können also die neuen Tendenzen gekennzeichnet werden. In Werken wie denen von Gretschaninow, Sterbatschew, Felix und Siegmund Blumenfeld usw. wird ein Mittelweg eingeschlagen, wodurch unverkennbar russische Akzente bestehen bleiben. Die Lieder und mehrstimmigen Gesänge Sokolow's z. B., wie die Grodsky's u. a. sind von ausgesuchter Eleganz, entbehren aber eines ausgesprochen nationalen Erdgeruchs. Die Lieder Ljadow's (Ljadow ist einer der ersten Anhänger der nationalen Schule) sind von intimer, bisweilen Schumannscher Stimmung, häufig auch im Stil der Volksweisen. In seinen Opern und Liedern hat sich Arensky eine Schreibart angeeignet, die an Tschaikowsky und auch an Rubinstein erinnert, doch weichlicher und nicht so romantisch als die des ersten, aber vornehmer als die des zweiten ist. Was den Gesang betrifft, muss man anerkennen, dass die Führung der melodischen Linie vortrefflich ist.

Bei Alenew, Zolotarew, Alphéraky u. a. ist öfters der Einschlag des nationalen Elements zu spüren, und eine unmittelbar aus dem Volksgeiste schöpfende Ausdrucksweise tut sich in den anmutigen Liedern von Ippolitow-Iwanow kund, sowie in denen Joseph Wihtols, eines

---

[1]) Auch ist bei ihnen der Gesang mehr wirklicher Gesang, und die beinahe fast instrumentalen Klangfarbenwirkungen, die Mussorgsky und auch hier und da Borodin der Stimme abnötigen wollten, kommen heute gar nicht mehr zum Vorschein.

Digitized by Google

Komponisten, der in seiner Vokal- und Instrumentalmusik die lettischen Volksweisen geschickt verwendet.

In den Opern und Liedern des begabten Komponisten Rachmaninow ist der Ausdruck eines echtrussischen Temperaments unverkennbar. Besonders in den Liedern sind Harmonie und Melodie in dieser Beziehung sehr charakteristisch. Zwei dramatische Werke Rachmaninow's wurden jüngst in Moskau aufgeführt: „Der habgierige Baron" und „Francesca von Rimini"; in dem ersten Werk verwendet der Künstler eine Art lyrischer Deklamation, die teilweise an Dargomyshsky, teilweise an Wagner anknüpft.

Bei Medtner, dessen Goethelieder[1]) und vor allem das prachtvolle Stück „Auf dem See" unter die bedeutendsten Leistungen der Gegenwart gerechnet werden müssen, fehlt die Nationalfarbe durchaus. Auch entbehrt das Schaffen des Künstlers gänzlich der oben erwähnten naiv-pittoresken Sinnlichkeit. Medtner verkörpert den äussersten linken Flügel der modernen russischen Lyrik.

Dass der volkstümliche Stil den jungen Komponisten wenig sagt, zeigen u. a. auch die Werke Akimenko's. Dieser junge Künstler besitzt offenbar mehr Temperament als Beschaulichkeit.

Tscherepnin neigt zum Romantisch-Dramatischen. Vornehm und anziehend sind seine Lieder, deren melodische Erfindung vor allem lobenswert ist. Man betrachte z. B. in dem jüngst erschienenen op. 21 die Nummern 3: „Bald erlischt die Kerze", und besonders das prachtvolle Stück Nr. 1: „An die Musik".

Die oft verschwindend geringfügigen individuellen Züge, die man in den Werken nachstehender Komponisten bemerken kann, sind häufig fast undefinierbar. Es seien also noch ohne Kommentar genannt die interessanten Lieder Glière's, die eleganten, mitunter aber auch zu einfachen Malischewsky's, die leider wenig zahlreichen Glazounow's und Ljapounow's, die Kasanly's u. a. In St. Petersburg wurden jüngst noch ungedruckte Lieder jugendlicher Komponisten aufgeführt, unter denen die von Karatygin, Kusmin, Barmotin besonders bemerkenswert erschienen.

Aber wie gesagt ist in der heutigen Generation keine besonders ausgeprägte, individuelle oder gemeinsame Tendenz zu bemerken. Ob die gegenwärtige Richtung der Schule eine vorübergehende ist, ob die Entwicklung wieder in andere Bahnen einlenken wird, lässt sich zurzeit natürlich nicht sagen.

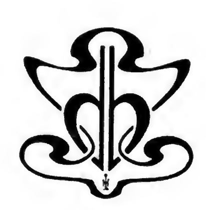
Noch eins möchte ich betonen: einige von den jungen russischen Komponisten scheinen durch die jungfranzösische Schule beeinflusst zu

[1]) Ein Lied aus diesem Cyklus befindet sich unter den Musikbeilagen des Heftes

Digitized by Google

sein. Das ist merkwürdig, da diese Schule teilweise von den Meistern der national-russischen Musik: Balakirew, Borodin, Mussorgsky, deren Kunst so wenig auf die ihrer jüngeren Landsleute eingewirkt hat, abstammt. Nicht die gesteigerte Verfeinerung der Deklamation, die die Jungfranzosen sich angeeignet haben, machen sich die Jungrussen zu eigen, vielmehr die gewählten Harmonieen und Klangfarbenwirkungen, die Beschaffenheit der den Text umgebenden musikalischen Atmosphäre. Die Verwandtschaft ist noch wenig deutlich und kommt nicht durchgängig vor; doch ist sie in einzelnen Fällen wahrnehmbar. Vielleicht wäre es aber verfrüht, darauf Gewicht zu legen.

Der gegenwärtige Stand der russischen Lyrik ist also nicht derart, wie man ihn den Bestrebungen der älteren Meister zufolge hätte erwarten müssen. Der stufenweise fortschreitenden geistigen Entwicklung entsprechen stoffliche Umbildungen (Verschwinden der freien Rhythmen und antiken Tonleitern, der Lokalfarbe usw.). Ob diese Entwicklung im allgemeinen eine erspriessliche ist, wird die Zukunft lehren. Immerhin ist zu vermuten, dass jede Kunstform zu rechter Zeit erscheint, und demzufolge ist gewiss die heute herrschende Richtung die dem heutigen russischen Denken und Fühlen angemessenste. Ausserdem gehört eine kritische Erörterung darüber nicht in diesen Artikel, dessen Aufgabe lediglich darin bestand, die Hauptzüge der Entwicklung der russischen Lyrik in Umrissen darzulegen.



Digitized by Google



DIE NEUERE RUSSISCHE KLAVIERMUSIK

von José Vianna da Motta-Berlin

Eine vollständige Übersicht über die neuere russische Klaviermusik beabsichtige ich hier nicht zu geben, denn das Material ist nicht leicht zugänglich. Ich muss mich auf die Werke beschränken, die mir im Laufe der Zeit bekannt geworden sind. Diese Kenntnis haben mir vor allem die beiden grossen Verleger russischer Musik Belaieff und Zimmermann in Leipzig vermittelt, und diesen Herren wiederhole ich hier öffentlich meinen Dank für ihre liebenswürdigen und reichhaltigen Zusendungen. Von bekannteren, älteren Komponisten zu sprechen ist kaum nötig, und so beginne ich diesseits der Kosmopoliten Rubinstein und Tschaikowsky. Während in Frankreich die wirklich schöpferischen russischen Komponisten, namentlich dank der energischen Propaganda Chevillard's, ziemlich bekannt geworden sind, zehrt man in Deutschland immer noch einzig von Tschaikowsky's meistens seichtem, anempfundenem Salonpathos und ignoriert die Balakirew, Rimsky-Korssakow, Ljapounow und so viele andere. Noch schlimmer ergeht es freilich der russischen Klaviermusik. Dass Russland eine trotz ihrer Jugend bedeutende Klavierliteratur besitzt, wissen wenige. Es ist fast, als hätte sie weiter nichts als Balakirew's „Islamey" hervorgebracht, die man doch wenigstens alle paar Jahre einmal hört. Kammermusik haben wenigstens die „Böhmen" mit ihrem rührigen Geist eingeführt und neuerdings das „Russische Trio". Aber wir Pianisten sind bequemer. Es ist nicht nur sonderbar, dass die Pianisten am wenigsten von allen Künstlern sich für Neues interessieren — etwa weil unsere Literatur so unendlich reich ist, dass wir am selben alten Bestand für ewige Zeiten genug haben? Nein, es ist noch sonderbarer, dass die Pianisten nicht gern die Sachen ihrer Kollegen spielen. Worin diese Abneigung begründet sein mag, will ich nicht weiter untersuchen, aber sie ist Tatsache. Höchstens hört man von jüngeren Spielern, die gerade bei diesem oder jenem Meister studiert („vorgespielt") haben, Werke des betreffenden spielen. Selbst diese aber nehmen sich oft nicht die Mühe, sich darüber zu orientieren, was ihr Meister wohl alles geschrieben habe. Dass es „undankbar" sei, dem

Digitized by Google



ALEXANDER SKRIABIN



FELIX BLUMENFELD
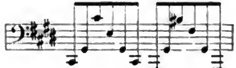


Digitized by Google

Publikum etwas Neues aufzuzwingen, gebe ich gern zu; dass es aber „künstlerisch" ist, das wird mir jeder zugeben.

Nun hätten wir aber gerade von den Russen sehr viel zu lernen: für unser Klavierspiel, da sie an Technik, Klangfarben usw. die grössten Aufgaben stellen, für unser Gemütsleben, das sie durch ganz eigenartige Stimmungen bereichern, und für unsere Kompositionstechnik, in der sie Meister sind. Ihr Klaviersatz allein müsste schon jeden Pianisten entzücken. Es ist nicht zuviel gesagt, dass fast niemand heute in der Kunstwelt das Klavier so fein zu behandeln versteht wie die russischen Komponisten. Wenige verstehen so wie sie, ganz aus dem Geist des Instrumentes heraus zu schaffen und alle seine Fähigkeiten zu entwickeln und auszunutzen. Die Errungenschaften Chopin's und Liszts haben die Russen am verständnisvollsten aufgefasst und entwickelt. Man spricht sehr sehr allgemeinhin von „pianistischer" und „unpianistischer" Musik. Man muss das aber etwas näher bezeichnen.

Der verhängnisvollste Irrtum, dem der Klavierkomponist verfallen kann, ist der, dass der Spielorganismus des Pianisten aus zwei Händen mit je fünf Fingern besteht. Von dieser Vorstellung befangen, wird dann der Satz immer hübsch reinlich in zwei Parts verteilt, ohne feinere Polyphonie, und womöglich geht der Part jeder Hand kaum über die Oktavspannung hinaus. Den Höhepunkt des „Pianistischen" glaubt mancher schon erreicht zu haben, wenn er eine Passage zwischen beide Hände kreuzweise verteilt. Die richtige Vorstellung ist dagegen die, dass der Spielorganismus aus einer einheitlichen Kombination von zehn Fingern besteht. Wenn man dann noch das Zugleich in ein Nacheinander auflöst, so kann man durch Ausnutzung der Pedalwirkungen die reichste Polyphonie erzielen. Die meisten wollen aber alle Stimmen zugleich erklingen lassen wie im Orchester, und weil sie das auf dem Klavier nicht können, verfallen sie in Armut oder in das unmusikalische Springen und Arpeggieren.

Für den Klang ist es ferner von höchster Wichtigkeit, dass die nüchterne enge Lage in Begleitungsfiguren seltener verwendet werde. Nicht nur weil die weiten Lagen viel feiner musikalisch und selbst materiell voller klingen, sondern auch weil es stetes Augenmerk bleiben muss, zwischen dem Part beider Hände so wenig leeren Spielraum wie möglich zu lassen. Die Entwicklung hat von den naiven Albertischen Bässen in Quintenlage  bis zu den mehrere Oktaven umspannenden Gebilden Chopin's geführt, die das Pedal ermöglicht: 

Das Pedal ist ein grosser Zauberer, und wir sind uns nicht immer bewusst, was alles wir ihm verdanken.

Seichte, reine Arpeggien und Tonleitern müssen ebenfalls nicht nur aus musikalischen Gründen vermieden werden. Man vermische sie miteinander oder mit Doppelgriffen und Akkorden. Auf letzterem Gebiete namentlich liegen noch viele unentdeckte Möglichkeiten. Auch durch rhythmische Verschiebungen kann man schon Arpeggienpassagen bedeutend veredeln und beleben.

Im Charakter des Instrumentes liegt ferner das Bedürfnis nach Bewegung. Klangfarben, die man im Orchester einfach durch Instrumentenwechsel erreicht, müssen im Klavier durch Passagenwerk ersetzt werden. Die Erfindung von „Passagen" gilt aber manchem Komponisten als verächtlich, als „seelenlose Technik". Daher die vollendete klangliche Langweiligkeit so vieler Klavierkompositionen.

Oberstes Prinzip bleibt bei allem natürlich die Spielbarkeit. Der Bau der Hände wie der Klaviatur muss eben so bestimmend für die Phantasie des Klavierkomponisten sein wie das Musikalische. Diesen Punkt verachten auch die „tief" sein wollenden Komponisten. Wenn man aber die Natur des Instrumentes nicht beachten will oder kann, warum denn für dieses Instrument schreiben? Vieles von dem, was für Klavier geschrieben worden, passte viel besser für Orchester oder Streichquartett. Auch der Klangcharakter jeder Lage muss noch mehr beachtet werden.

Das sind nur einige der allgemeinsten Grundsätze. Nirgends kann man nun ihre vollendete Durchführung so gut studieren wie an der russischen Klaviermusik. Diese Meisterschaft im Klaviersatz ist allen (wenigstens den hier besprochenen) Komponisten so sehr eigen, dass ich hier ein für allemal darauf hinweise. Natürlich ist nicht damit gemeint, dass alle dieselbe Schreibweise haben, im Gegenteil, fern von aller Monotonie wird man bei jedem individuelle Züge finden, aber alles ist feinste, aus dem Geiste des Instruments unter Befruchtung der Phantasie durch den Farbenreichtum des Orchesters geborene Musik.

Was nun die geistige Physiognomie betrifft, findet man neben mehr konservativen, internationalen Geistern, wie Glazounow, andere, die ganz im russischen Volkslied wurzeln und nur daraus einen nationalen Stil erhoffen, wie Rimsky-Korssakow. Vermittelnd zwischen beiden steht Balakirew.

Es ist nun nicht zu leugnen, dass in den Werken, die nationale Lieder verwenden oder imitieren, mehr Farbe, „saveur", steckt, als in denen, deren Schöpfer mehr dem internationalen Stil folgen. Aber Bruneau geht zu weit in seiner Bevorzugung der ersteren Art. Mir scheint sogar die direkte Anlehnung an das Volkslied ein sozusagen ethnologischer Standpunkt, eine Übergangsstufe, aber nicht ein Gipfel. Auch ist zu bedenken, dass

Digitized by Google

die Komponisten, die nationales Kolorit zu geben versuchen, dies besser erreichen durch freien Erguss ihres Empfindens als durch blosses Entnehmen der Volksmelodieen. Wenn man durch diese hindurch nicht des Komponisten eigene Persönlichkeit hindurchhört, wird man nicht einen lebendigen Eindruck empfangen. Vielleicht ist das Volkslied der beste Weg, um zur Seele des Volkes zu gelangen, dann aber muss erst der eigene Ausdruck für das Empfinden der Nation gefunden werden. Und das ist der höhere Standpunkt.

Wenn ich aber sagte, dass Rimsky-Korssakow das Volkslied benutzt, so muss ich ergänzen, dass er es durchaus nicht in sklavischer Nachahmung tut, sondern er schafft im Geiste der Volksmusik, aber ohne seine eigene Persönlichkeit, eine der stärksten der russischen Musik, zu verleugnen. Für Klavier scheint er leider wenig geschrieben zu haben. Aber sein Konzert (à la mémoire de F. Liszt) in cis-moll ist ein Werk von kraftvoller, lebhaft rhythmisierter Empfindung, echt „russischen" Charakters, knapp in der Form (ein Satz) und dankbar für den Solisten. (B.[1]))

Ähnlichen Widmungen werden wir noch öfter begegnen. Auch in der eifrigen Pflege der symphonischen Dichtung zeigt sich der Einfluss Liszts auf die russischen Musiker als ziemlich allgemein.

Eine Phantasie über wirkliche russische Volkslieder schrieb Naprawnik für Klavier und Orchester. Sie ist gefällig und brillant, übermütig, ohne trivial zu werden. Man muss an Werke dieses Genres nicht Ansprüche an Tiefsinn stellen, sondern auch einmal harmlos geniessen.

Diese beiden Werke stehen der Volksmusik am nächsten. Wenn wir nun zur Musik allgemein nationalen Gepräges übergehen, so müssen wir vor allem, dem Alter und der Bedeutung nach, mit Balakirew beginnen. Sein genialstes Klavierstück ist die ältere, schon erwähnte orientalische Phantasie Islamey (bei Rahter in Hamburg erschienen), ein einzigartiges Stück in seiner fanatischen asiatischen Wildheit, seinen seltsamen Harmonieen und Rhythmen und dem doppelgriffigen Klaviersatz.

Die Reihe seiner Klavierstücke ist lang: sieben Walzer, sieben Mazurken, Scherzi, Nocturnes, Transkriptionen usw.[2]) Die Mazurken haben hinreissendes Feuer und höchst plastische Themen nationalen Charakters, meistens energische Stimmungen. In den Walzern erscheint er weniger jugendlich, mehr abgeklärt, aber auch hier immer interessant und anregend durch tausend Feinheiten in der Harmonik und voller Grazie. Am geeignetsten zum Konzertvortrag ist die Valse de bravura (Eugen d'Albert gewidmet). Ein reizendes Stück ist das zweite Scherzo (b-moll).

Sein grösstes Werk für Klavier ist aber das jüngste, eine Sonate in b-moll (Z.), ein durchaus vornehmes, ernstes Werk von schwermütigem,

---

[1]) Mit B. bezeichne ich die bei Belaieff, mit Z. die bei Zimmermann verlegten Werke.

[2]) Fast alle bei Zimmermann erschienen.

Digitized by Google

düsterem Charakter und oft seltsamem Duft, vollendet in der Form, kurz, das Werk eines reifen Musikers. Der erste Satz besteht aus einem Fugato pastoraler Färbung; zarte Melancholie, weite Fernsichten. Der zweite ist eine reizende, kecke Mazurka. Der dritte, „Intermezzo" betitelt, ist aber die Krone des Ganzen. Der Zauber, die Sehnsucht, die dieses Stück atmet, die poetische Form der Melodiebildung wirken auf das eindringlichste. Ein breit ausgeführter Satz von wildem, düsterem Charakter beschliesst die Sonate. In der Mitte erklingt eine Erinnerung an das Intermezzo wie aus weiter Vergangenheit. Der Schluss aber erinnert in den Harmonieen an den Schluss des ersten Satzes, und sanft verschwebend erlischt die Klage.[1])

An Balakirew schliesse ich die Besprechung Ljapounow's an, der sein Schüler gewesen, nun aber auch bereits ein Meister geworden mit reifer Beherrschung aller Mittel. Sein Hauptwerk für Klavier sollte schon allein durch seinen Umfang und die Aufgabe, die sich der Autor gestellt, Aufmerksamkeit erregen: es sind 12 Études d'exécution transcendente (Z.), die dem Andenken Franz Liszts gewidmet sind und deshalb auch denselben Titel tragen wie Liszts 12 Etüden. Sie offenbaren vor allem eine starke Erfindungskraft in technischer Beziehung, reizvolle Harmonik, eine durchdringende Intelligenz in der systematischen Durchführung eines Problems und vollkommene Beherrschung der Form, die in grossen Zügen, aber übersichtlich, langatmige Steigerungen aufbaut. Jedes Stück stellt sich ein bestimmtes Problem und ist mit Liebe bis auf die äussersten Feinheiten ausgearbeitet. Die Klangwirkungen sind oft überraschend, so in dem prunkvollen Carillon (der zutreffender „Prozession" heissen würde), in den Harpes éoliennes, die die Idee ihres Tremolos wohl Liszts „Chasseeneige" verdanken, im Sylphentanz, der wiederum von Liszts „Irrlichter" beeinflusst erscheint. Am packendsten erscheint der Autor in düsteren, wilden, sozusagen asiatischen Stimmungen. So ist Lesghinka, im Rhythmus etwas in der Art der „Islamey", weshalb es bezeichnet ist: „Stile Balakirew", eines der besten Stücke. Aber auch Chant épique, Tempête, Terek sind voller Grösse und Kraft. Die Elegie auf Liszt ahmt sehr glücklich den ungarischen Stil nach. An die Technik des Spielers stellen sie hohe Ansprüche und dankbare, glänzende Aufgaben.

Ein sehr bedeutender Musiker, voller Kraft, meistens düster in der Empfindung ist Felix Blumenfeld. In seinen 24 Präludien (B.) ist ein grosser Reichtum an Stimmungen und interessanten Formen. Das nationale Element klingt nur leise hinein. Namentlich in Nr. 4 und 6 erhebt er sich aber zu wahrhaft tragischer Wucht. Der Orgelpunkt am Schluss von Nr. 4 ist meisterhaft und kühn. Auch in langatmigeren Formen bewegt

[1]) Die Einheit des Ganzen ist so streng, die Übergänge von einem Satz zum anderen sind so fein, dass man beim Vortrag keine Pausen zwischen den Sätzen machen sollte.

Digitized by Google

er sich sicher und bewahrt vollkommenes Gleichgewicht. Seine Variations caractéristiques (B.) sind höchst eigenartig. Das Thema mit seiner seltsamen Harmonik gibt dem Ganzen ein melancholisches, fremdartiges Gepräge. Jede Variation bildet ein breit ausgeführtes Stück mit plastischem Charakter, und doch wird die Einheit des Ganzen nicht gestört. Verwunderlich erscheint zunächst das lustige Finale, um so mehr als es auf das wundervolle, so tief düstere, verträumte Nocturno unmittelbar folgt. In op. 21 ist Une course bemerkenswert durch die gut geführte Steigerung und die Wildheit. Etwas wie Walkürenritt.

Die 12 Etüden von Skrjabin (B.) bieten bei weitem nicht das Interesse wie Ljapunow's reifere und viel breiter ausgeführtere Etüden, sind aber immerhin interessant in der Technik und dem Klang. Die Rhythmik ist manchmal etwas gesucht. Musikalisch sind sie warm, meistens heiter empfunden, ohne viel Tiefe.

Glazounow ist ruhiger, abstrakter, allgemeiner als die bisher Erwähnten. Seine b-moll Sonate (B.) ist ein formvollendetes, klangreiches schönes Stück, nicht ohne Wärme, aber doch nicht ganz originell, sondern beeinflusst durch Brahms und Mendelssohn, aber mit moderner Klaviertechnik. Seine Variationen op. 72 sind sehr interessant, aber erwärmen nicht besonders. Seine übrigen zahlreichen Klavierstücke (alle bei B.) sind immer fein gehalten, weich, elegant, aber in den Walzern doch zu bedenklicher Trivialität herabsinkend. Glazounow ist der am wenigsten charakteristische russische Musiker.

Ljadow schrieb eine prächtige Mazurka rustique (op. 31 bei B.), ein Stück von markantem Rhythmus, und ein schwermutvolles Präludium in b-moll. Er scheint sonst leider nur kleine Stücke geschrieben zu haben.

Sehr charakteristisch, graziös und auch schwungvoll sind die Mazurken von Sterbatschew (B.). Eine Etüde Tourmente voll Leidenschaft ist auch zu beachten. Im übrigen schrieb er mehr Bluetten, kleine, stille Sachen ohne viel Gehalt.

Arensky's Basso ostinato (bei Bosworth in London) ist bekannt: der $^5/_4$ Rhythmus und die behagliche Stimmung interessieren.

Obgleich ein älteres Werk, kann ich mir doch nicht versagen, auf die genialen Variationen und Paraphrasen über das Thema

 hinzuweisen. Wer Sinn für musikalischen Witz hat, wird die grösste Freude daran haben. Der Reichtum an harmonischen Wendungen, die Phantasie in Erfindung neuer Stücke zu jenen Noten sind unerschöpflich und kühn. Die einzelnen Stücke sind von Borodin, Cui, Ljadow, Rimsky-Korssakow und Sterbatschew. Ein Beitrag von Liszt, der das Werk „l'oeuvre merveilleuse“ nennt, ist in Facsimile beigefügt.

Digitized by Google



BÜCHER

91. **W. I. Araktschiew: Musikalisch-ethnographische Studie über die grusinische Volksmusik.** Separatabdruck aus den Sammelbänden der Musikalisch-Ethnographischen Kommission. Moskau 1906.

Kein Land der Welt bietet in ethnographischer Beziehung ein so reiches und buntes Bild dar wie Russland. Eine ungeheure Menge verschiedener Völkerschaften beherbergt das Riesenreich in seinem Schosse. Und all diese vielen Volksstämme, die nicht einmal derselben Rasse angehören, haben ausser ihrer Untertanenschaft nichts gemein miteinander. So leben sie denn in der Tat auch alle ihr eigenes Leben und bewahren, wenigstens an den Grenzmarken, ihre nationale Eigenart in mehr oder weniger unverfälschter Reinheit. In besonderem Masse gilt das natürlich von den Völkern des russischen Ostens, wo die allerdings in etwas merkwürdiger Weise betriebene Kulturarbeit der russischen Regierung bis jetzt so gut wie ganz fruchtlos geblieben ist. Diese Völker sind ob ihrer jahrhundertelang fast völlig intakt bewahrten nationalen Traditionen für den Ethnographen von ungeheurem Interesse. Doch bieten sie auch den spezielleren, in erster Linie den Kunstwissenschaften, ein überaus reiches und vielgestaltiges Material dar, das bis jetzt freilich so gut wie gar nicht ausgenutzt ist. Jeder Versuch, dieses nichts weniger als sterile wissenschaftliche Unland mit der Pflugschar ernster Forschung urbar zu machen, muss daher mit grösster Dankbarkeit aufgenommen werden. Das vorliegende Buch beschäftigt sich mit der Musik der kaukasischen Volksstämme, die man meist mit dem Sammelnamen „Grusinier" zu bezeichnen pflegt, obwohl sie sich tatsächlich in eine ganze Reihe einzelner Stämme höchst verschiedenen Charakters gliedern (Gurier, Mingreler, Imeritiner, Kartaliner, Kachetiner usw.). Die Arbeit des Autors war demnach eine äusserst schwierige, wenn er die sehr verschiedenartige Musik dieser einzelnen Volksstämme von einem allgemeinen Gesichtspunkt aus betrachten wollte, ohne doch dabei die Eigenart eines jeden zu kurz kommen zu lassen. Das Buch tritt nicht mit der Prätension auf, diese Aufgabe gelöst zu haben, was augenblicklich auch kaum möglich wäre, da es an Vorarbeiten irgendwelcher Art auf diesem Gebiete völlig fehlt. Trotzdem bietet die kleine Studie viel des Lesenswerten und Interessanten. Die Völker des Kaukasus besitzen eine uralte angestammte Kultur, die bis in die graue Vorzeit des heidnischen Altertums hinabreicht, wofür einige bis zum heutigen Tage erhaltene Gebräuche — und nicht zum wenigsten die sie begleitende Musik — lebendige Zeugen sind. Wenn wir die grusinischen Volksmelodieen auf ihr tonales Gerüst hin prüfen, so entdecken wir eine überraschende Übereinstimmung mit den altgriechischen Tongeschlechtern, eine Erscheinung, die keineswegs zufällig und eines ernsthaften Studiums wohl wert ist. Leider hat der Autor des vorliegenden Buches sich zu einem solchen nicht berufen gefühlt und überlässt es fürs erste dem Leser selbst, sich in dieser interessanten Frage zurechtzufinden. — Nicht weniger eigenartig als die in diesem Buche fast ausschliesslich behandelte weltliche Volksmusik der kaukasischen Stämme ist übrigens ihre Kirchenmusik und besonders die dafür verwandte Semeiographie, von der hier leider nur einige wenige Proben mitgeteilt werden. Doch lassen auch diese Beispiele erkennen, dass

Digitized by Google



man es darin mit einer, sowohl von den russischen „Krjuki“ als auch von der mittel- und neugriechischen Semantik nicht unerheblich abweichenden Zeichenschrift zu tun hat. Eine Übertragung der Beispiele in die heutige Notenschrift fehlt leider, auch unterlässt es der Autor, sich darüber zu äussern, ob solch eine Übertragung überhaupt, wie das bei den russischen „Krjuki“ der Fall ist, heute noch mit einiger Sicherheit vollzogen werden kann. Von grösstem Interesse sind dagegen die zahlreichen mitgeteilten weltlichen Volksmelodieen, bei denen die Art der Aufnahme — vermittels eines Grammophons — die Charaktertreue verbürgt. Wie weit dabei die vom Autor versicherte Verwendung von Vierteltönen (Spuren altgriechischer Chromatik?) authentisch und nicht bloss auf unreinen Gesang zurückzuführen ist, bleibt allerdings zum mindesten fraglich.

92. **Eugenie Lineff:** The peasent songs of Great Russia, as they are in the folks harmonization. Collected and transcribed from phonograms. Published by the Imperial Academy of Science. The first series. Petersburg 1905.

Die Herausgabe dieses Werkes bedeutet in erster Linie eine Anregung zur weiteren gründlichen Erforschung des grossrussischen Volksgesanges. Die Verfasserin will mit ihrem Buche keine analytische oder kritische Arbeit liefern, die ihren Gegenstand vollständig erschöpft. Allein sie bietet das Material zu einer solchen, wie es in so zuverlässiger Fassung bis jetzt nicht vorgelegen hat, d. h. grossrussische Volkslieder (vorzugsweise der Gouvernements Kostroma, Nowgorod, Ufa) in unverfälschter Naturfrische, deren genaue Niederschrift der unermüdlichen Sammlerin vermittels Anwendung einer eigenartigen Methode vortrefflich gelungen ist. Die bisherigen Sammlungen russischer Volkslieder, von den primitiven Arbeiten eines Krischa Danilow (um 1730) und Wassili Trutowski (um 1770) bis zu den interessanten Sammelbänden von Kirejewski, Hilferding, Prokunin, Balakirew oder Rimsky-Korssakow kranken alle an demselben Übel, nämlich an der einseitigen Behandlungsweise des Stoffes, d. h. sie bieten entweder reiches philologisches Material bei gänzlicher Ignorierung oder sehr dilettantischer und willkürlicher Behandlung des Melos oder sind, umgekehrt, vom Gesichtspunkte eines ausschliesslich musikalischen Interesses zusammengestellt, wobei die literarische Seite naturgemäss äusserst mangelhaft ausfallen musste. Wo fände sich der Sammler, dessen philologische und musikalische Interessen und Talente gleichmässig ausgebildet wären? Und die genaue Niederschrift russischer Volksgesänge bietet nach beiden Seiten hin besondere Schwierigkeiten. Dem russischen Volkssänger sind Melos und Text eins. Er ist in den meisten Fällen ausserstande, eines ohne das andere zu reproduzieren. Dazu kommt, dass der russische Volksgesang vorzugsweise Chorgesang, nicht Sologesang ist. Der Sammler muss sich die stereotype Ausrede gefallen lassen: „Allein kann man das nicht singen“, und sieht sich vor die Notwendigkeit gestellt, das Klangbild des Chores auf dem Papier zu fixieren. Dieser Aufgabe gegenüber versagt aber oft auch das feinhörigste Ohr, denn der russische Chor singt durchaus nicht unisono. Jeder Sänger improvisiert während des Vortrags und schmückt den, sagen wir, cantus firmus des Vorsängers mit Verzierungen und melodischen Abweichungen nach eigenem Geschmack aus. Eine genaue Wiederholung des einmal gesungenen Liedes ist daher so gut wie ausgeschlossen. Andererseits stellen sich aber gerade diese melodischen Abweichungen und Verzierungen als integrierender Bestandteil des russischen Volksgesanges dar. Durch diesen instinktiven „volkstümlichen Kontrapunkt“ — denn nur so lässt sich die eigenartige Behandlung der Unterstimmen bezeichnen, die mit einer irgend regelrechten Harmonisierung nichts gemein hat — entstehen alle jenen reizvollen Kombinationen, die dem europäischen Theoretiker jetzt auch in den nachahmenden Werken der neurussischen Schule oft zu raten geben. Eugenie Lineff ist auf eine originelle Methode verfallen, deren Anwendung es ihr ermöglicht, durchaus exakte Niederschriften zu erhalten. Sie benutzt den Phonographen als Kopisten. Die ge-

Digitized by Google

duldige Maschine wiederholt ihr jedes auf die Walze gebrachte Lied so lange, bis eine textlich wie musikalisch absolut zuverlässige Nachschrift vorliegt. Die Mitteilung der 23 grossrussischen Volkslieder in dieser Darstellung verleiht dem Werk von E. Lineff unzweifelhaften Wert und macht es jedem Forscher auf dem Gebiete des russischen Volksgesanges unentbehrlich. Der Text ihres Buches dagegen bietet wesentlich nicht allzuviel Neues. Interessant ist der im Schlusskapitel unternommene „Versuch einer tonartlichen Bestimmung der russischen Volkslieder". Die Übereinstimmung der russischen Volkstonarten mit den altgriechischen ist schon längst bemerkt worden. Zuerst von Iwan Pratsch (1790), später haben Westphal, Melgunow, Sokalski diese Frage in den Kreis ihrer Betrachtungen gezogen, neuerdings lieferte W. S. Petr interessante Arbeiten über den Zusammenhang der altgriechischen und russischen Volksmusik („Über den melodischen Bau des arischen Liedes", Petersburg 1898 und „Von den Zusammensetzungen und Stimmungen der Tonleitern in der altgriechischen Musik", Kiew 1901). Eugenie Lineff konstatiert, dass von den 23 mitgeteilten Liedern neun in der hypodorischen, drei in der lokrischen, zwei in der phrygischen, sechs in der lydischen und eins in der ionischen Tonart stehen. Diese Feststellung ist zwar nicht ganz einwandfrei — näheres Eingehen darauf verbieten mir die Raumgrenzen —, regt aber immerhin aufs neue eine Frage an, deren exakte Lösung für die gesamte Musikforschung von allergrösster Wichtigkeit wäre. Vielleicht tritt ihr die Verfasserin im zweiten Bande ihres Buches näher, dessen Veröffentlichung, wenn er sich auf der Höhe des ersten Bandes hält, jedenfalls eine weitere dankbar zu begrüssende Bereicherung der Literatur über das russische Volkslied bedeuten wird. Oskar von Riesemann

MUSIKALIEN

93. N. Medtner: Neun Goethe-Lieder, op. 6. — Klavier-Stücke: op. 8 Zwei Märchen, op. 9 Drei Märchen, op. 10 Drei Dithyramben, op. 11 Sonaten-Triade. Verlag: P. Jurgenson, Moskau.

In den soeben (im November) erschienenen Werken N. Medtners spricht sich ein bedeutendes Talent aus. Der Tondichter, beseelt von dem künstlerischen Geist Goethes, fühlte sich zu dem Boden hingezogen, wo er Wohllaut der Sprache, Reinheit der Gedanken für seine Lieder fand, die vereint mit der Musik ein Gesamtkunstwerk abgegeben haben, das den höchsten Anforderungen der Ästhetik genügen muss. Medtner bietet in allen seinen Werken überquellenden Harmonieen-Reichtum, modulationsreiche Akkordlagen, die ein lebensvolles, organisches Ganze bilden. — In seinen Märchen nähert er sich dem mystisch-romantischen Geiste Schumanns. Die drei Dithyramben op. 10 geben einen herrlichen Lobgesang ab. Die inhaltsreiche Sonaten-Triade op. 11 hat zum Grundriss ein Gedicht aus Goethes Trilogie der Leidenschaften, das mit den Worten: „Das Doppelglück der Töne wie der Liebe" schliesst. Der Tondichter hat Eigenart, Originalität bei klar ausgesprochener Objektivität, einen etwas herben, strengen Stil, der an Brahms erinnert. E. von Tideböhl

94. A. Kalnins: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Heft 5 und 6. Kommissionsverlag: P. Neldner, Riga.

Es ist ein besonderer Klang in diesen einfachen volkstümlichen Gesängen, die A. Kalnins nach lettischen Dichtungen komponierte. Tiefe melancholische Mollstimmung beherrschen das Melos, das grau in grau, gelegentlich in tritonaler Harmonik erklingend, unser Empfinden ganz eigentümlich berührt. Vortragskünstlern sei eine Exkursion in diese charaktervolle lettische Stimmungswelt empfohlen. Adolf Göttmann

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

Digitized by Google



Rentz & Schrader, St. Petersburg, phot.

ALEXANDER GLAZOUNOW



Rentz & Schrader, St. Petersburg, phot.



SERGEI RACHMANINOW



Digitized by Google
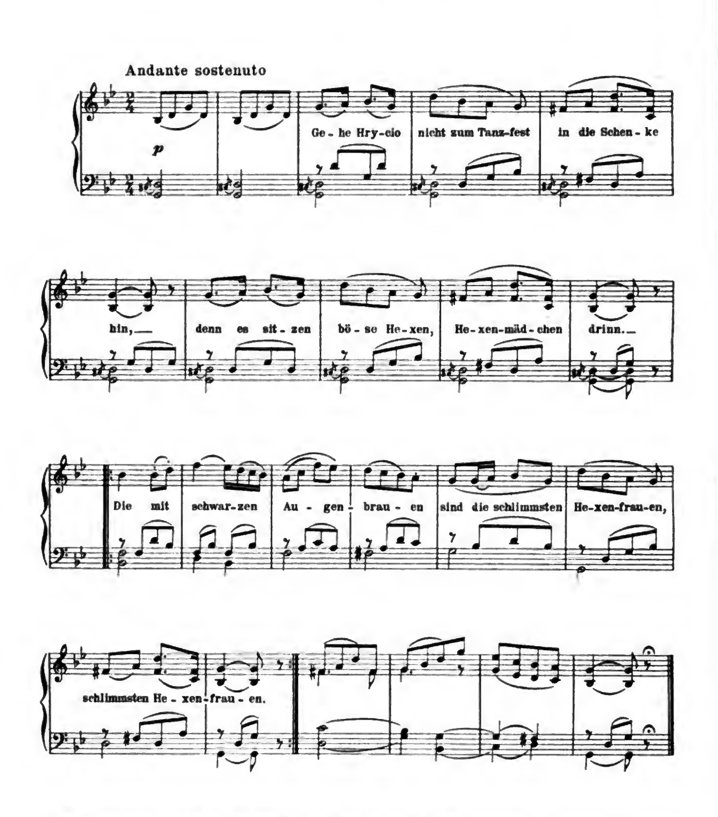


Aus dem Reich der russischen Lyrik

Musikbeilagen zum Sonderheft
„Russland“ der „Musik“

Digitized by Google

1.

Gehe Hrycio nicht zum Tanzfest *)
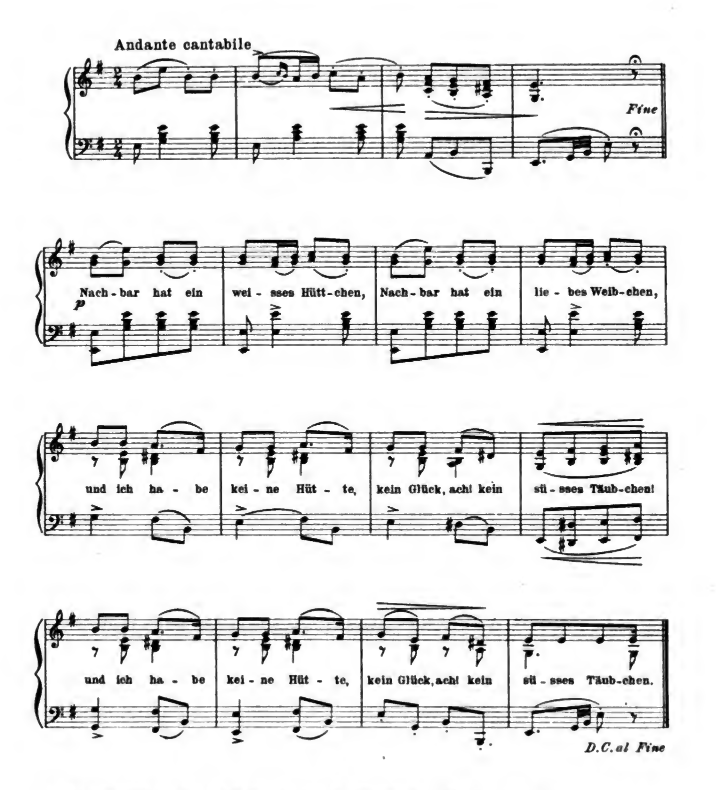


*) *Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Albin Staudacher u. Co in Stanislau (Galizien.)*

Digitized by Google

2.

Nachbar hat ein weisses Hüttchen *)
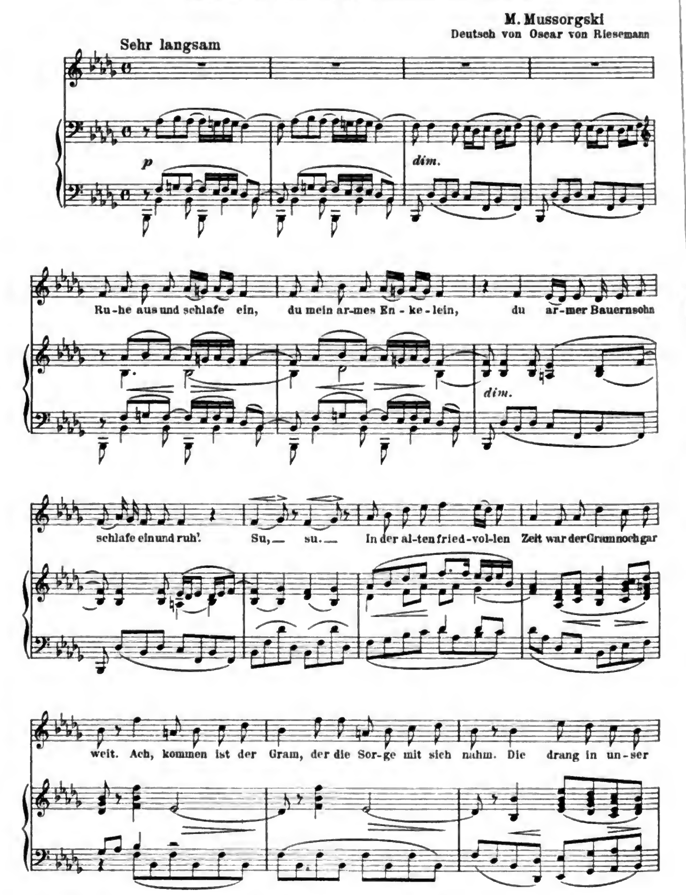


*) *Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Albin Staudacher u. C° in Stanislau (Galizien)*

Digitized by Google

3.

Du armer Bauernsohn, schlafe ein und ruh'*)

(Wiegenlied aus dem Drama „Der Wojewode" von Ostrowski)



*) *Mit Genehmigung der Verlagsanstalt W. Bessel u. C? in Moskau*

Digitized by Google

Herz hin-ein und schafft uns bitt-re Pein. Un-sern Frieden jetzt die Not mit har-ten Schlä-gen

droht. Ru-he aus, schlaf'ein, du mein En-ke-lein.

cresc. *dim.*

Du armer Bauernsohn schlaf'ein und ruh'. Wirst ver-ges-sen bald die Not bei der
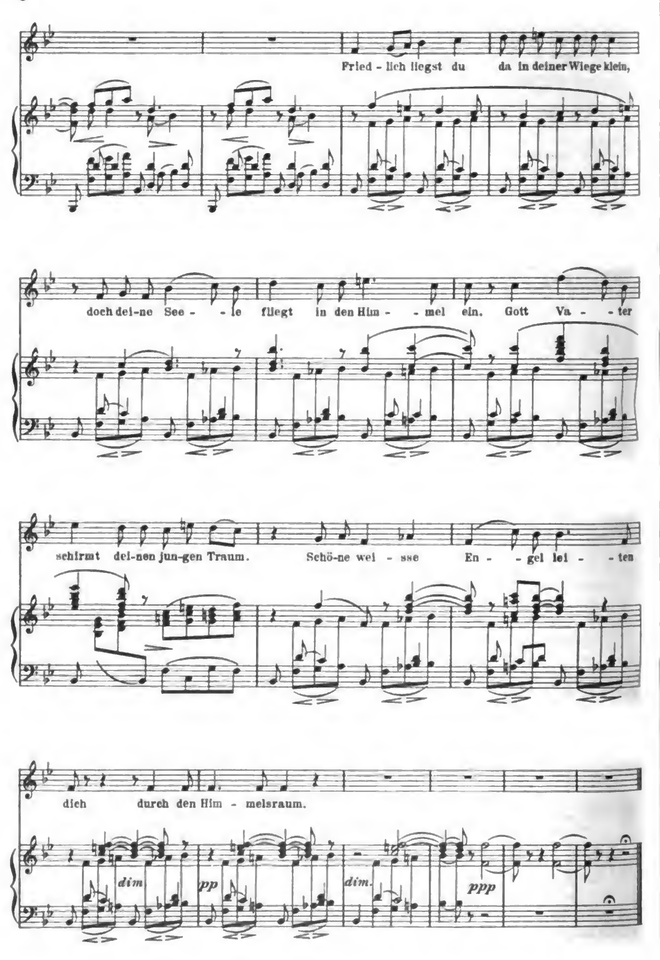
mf

Ar-beit uns Brot, bei der rau-hen, har-ten Ar-beit, die für Frem-de fremd wir tun, denn die

Ar-beit lässt uns nimmer, nim-mer ruhn, nim-mer ruhn.

p *dim.*

Digitized by Google
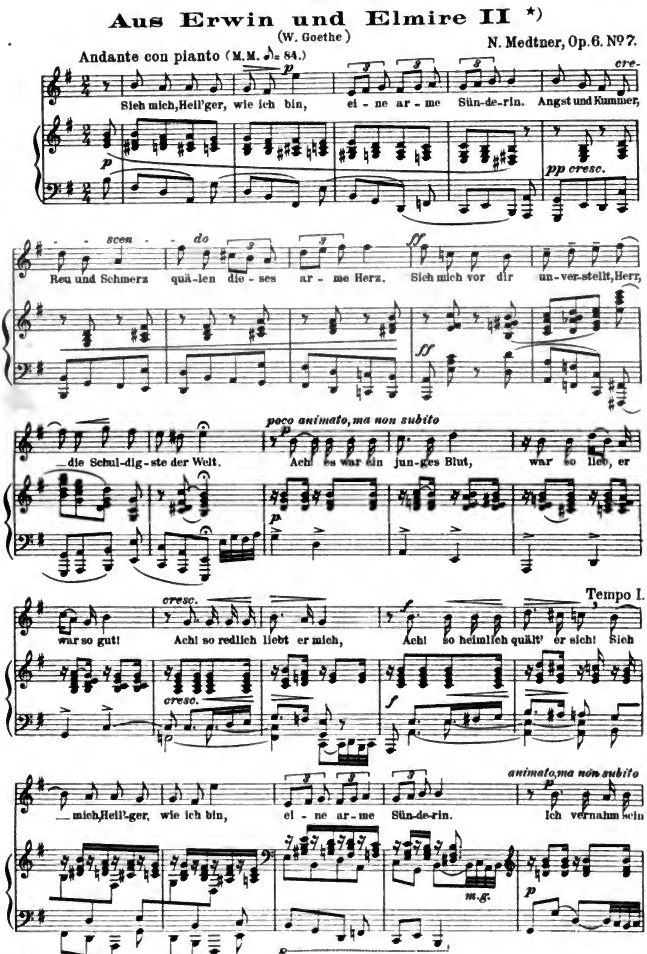


Digitized by Google

4.
Aus Erwin und Elmire II *)
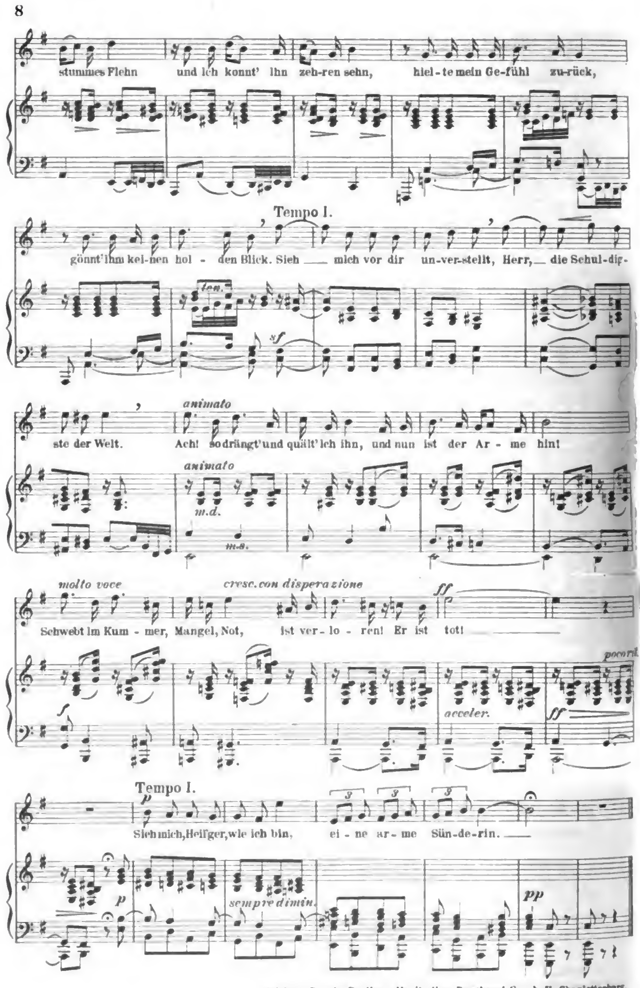
(W. Goethe)

N. Medtner, Op. 6. No 7.



*) Mit Genehmigung der Verlagsanstalt P. Jurgenson in Moskau.

Digitized by Google



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

Digitized by Google



PAUL JUON
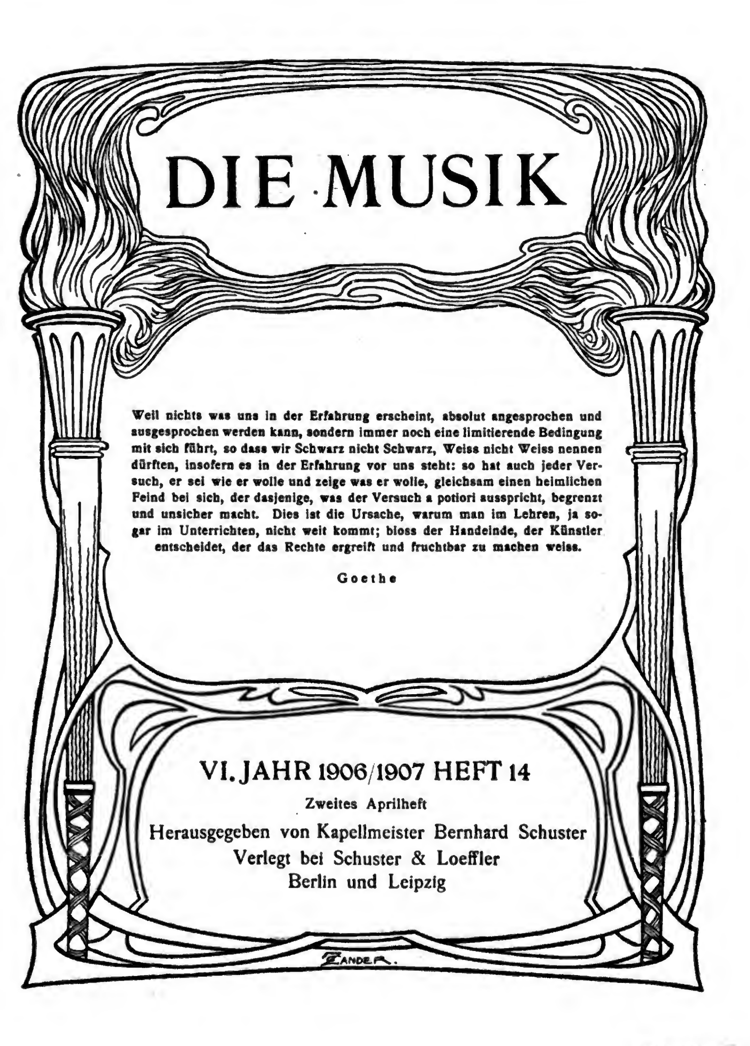


REINHOLD GLIÈRE



ALEXANDER TANEJEW

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google



E. T. A. HOFFMANN ALS MUSIKÄSTHETIKER

von Paul Moos-Ulm

In seinen Reflexionen über das Wesen der Musik ist E. T. A. Hoffmann nicht ein Vertreter der zünftigen Philosophie, sondern einer jener feinen Köpfe, die zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts als intime Kenner und geborene Denker in der Erkenntnis des musikalischen Geistes mit den Philosophen gleichen Schritt hielten, ja sie zum Teil überflügelten. Im März 1792 hatte Hoffmann als 16 Jähriger die Universität seiner Vaterstadt Königsberg bezogen. Wie sein Biograph Georg Ellinger berichtet, legte er aber für Kants Vorlesungen gar kein Interesse an den Tag, obgleich die „Kritik der Urteilskraft" damals schon der Öffentlichkeit angehörte. Viel mehr entsprach seiner eigenen Denk- und Anschauungsweise das, was er bei Jean Paul fand und bei den Tieck, Novalis, Brentano, Schlegel, auf die er nach seiner im Jahre 1804 erfolgten Versetzung nach Warschau durch den ihm befreundeten Hitzig hingewiesen wurde. Den nachhaltigsten Einfluss auf sein Denken als Ästhetiker mochte aber der in der Blüte seiner Jahre gestorbene, hochbegabte W. H. Wackenroder ausgeübt haben. Hier fand Hoffmann einen seiner besonderen Art innig verwandten Geist, von dem er sich offenbar willig leiten liess. Wackenroders Joseph Berglinger ist der Vorgänger der Kreisler-Gestalt, zu deren Entstehung Friedrich Rochlitz, der Herausgeber der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", durch seinen brieflichen Hinweis auf Friedemann Bach den unmittelbaren äusseren Anstoss gab. Hoffmanns eigene musikästhetische Reflexionen gehören im wesentlichen den Jahren 1809—15 an. Er selbst ist aber nie dazu gelangt, sie einheitlich zu ordnen, sie finden sich vielmehr zerstreut in seinen verschiedenen Schriften aus jener Zeit, namentlich in den für die „Allgemeine Musikalische Zeitung" gelieferten Arbeiten. Daher ist ihre nachträgliche systematische Zusammenfassung dringend geboten. Doch musste ihre Sichtung zugleich auch eine gewisse Läuterung bedingen. Die ungemein rege Entwicklung der ästhetischen Wissenschaft in den mittlerweile verflossenen 80 oder 90 Jahren hat uns wesentlich gefördert, so dass wir Vieles klarer sehen, was damals nur undeutlich erfasst werden konnte.

Digitized by Google

So ungefähr hätte Hoffmann seine Musikästhetik gestaltet, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, seine eigenen Gedanken von dem erhöhten Standpunkte aus zu überblicken, den uns die Errungenschaften unserer Zeit mühelos gewähren.

In meinem Buche „Moderne Musikästhetik in Deutschland", 1902, hat Hoffmann keine Erwähnung gefunden aus äusseren Gründen, die mit der Sache selbst gar nichts zu tun haben. Ich war mir des Mangels, der meiner ganzen Darstellung daraus erwuchs, sehr wohl bewusst, hatte aber nicht die Möglichkeit, zur rechten Zeit Abhilfe zu schaffen. Ich hole das ohne meine Schuld Versäumte in vollem Umfange jetzt nach und tilge damit die, nach meiner Meinung, einzige ernstliche Lücke in der Gesamtanlage meines Buches. Solche Leser, denen es darum zu tun ist, Hoffmanns Bedeutung innerhalb der allgemeinen Entwicklung des musikästhetischen Denkens vergleichend abzuwägen, bitte ich, ihn unmittelbar vor Hegel zu lesen. Doch würde seine nachträgliche organische Einfügung in die von mir gewählte Einteilung wohl auch eine Neugruppierung der speziellen Musikästhetik bis ums Jahr 1850 notwendig machen. Hoffmanns musikalische Schriften zitiere ich nach der durch H. vom Ende besorgten dankenswerten Ausgabe. Die jeweils angegebenen Seitenzahlen ermöglichen es dem Leser, die verschiedenen Gedankenbestandteile in ihrem ursprünglichen Zusammenhange nachzusehen. Einige wenige Ergänzungen habe ich noch dem aus dem Jahre 1818 stammenden wertvollen Dialog „Seltsame Leiden eines Theaterdirektors" entnommen. Was Hoffmann gibt, sind vielfach nur Ahnungen. Mehr aber ist dem Menschen in seinem Ringen nach Erkenntnis des Höchsten und Letzten überhaupt nicht beschieden. Der Psychologe und Physiologe, die alles im einzelnen zu ergreifen trachten, ergreifen eben auch nur Einzelnes und vergessen darüber gar leicht den unfassbar leitenden Geist.

Schon mit zwanzig Jahren äussert Hoffmann in einem Briefe an seinen Freund Hippel die Überzeugung, dass die Musik Ideen ausdrücke oder sprachlose Gefühle, dass sie also die unartikulierte Sprache des Herzens genannt werden dürfe. Diese Überzeugung nimmt alsdann immer festere und bestimmtere Gestalt in ihm an. Er erkennt, dass der Ausdruck der Musik in einem gewissen Sinne weit über den des Begriffes hinausreiche. Ohne Worte findet er hier unbekannte, geheimnisvolle Dinge verständlich ausgedrückt [196]; er spricht von der „unteren Region" des Wortes [229], von den „geringen" Worten, die dem tiefen Gemüte für seine Ahnungen aus einem unbekannten, wonnevollen Lande nicht genügen können [99]. Das eben erscheint ihm als das wunderbare Geheimnis der Tonkunst, dass sie da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel eröffnet [242]. Daher ist das Reich des

Digitized by Google



Musikers nicht von dieser Welt, denn nirgends findet er in der Natur, so wie der Maler und der Bildhauer, den Prototypus seiner Kunst. Der Ton zwar wohnt überall, die Töne aber, das heisst, die Melodieen, welche den künstlerischen Gehalt erst ermöglichen und bedingen, ruhen nur in der Brust des Menschen [200]. In göttlicher Sprache redet die Musik von den herrlichen Wundern eines fernen Landes [224], sie reisst den Hörer unwiderstehlich fort in das Geisterreich des Unendlichen [62, 231].

Doch erweckt die Musik in uns kein Wissen, sondern ein Ahnen. Auf unbegreifliche Weise bringt sie dunkles, gestaltloses Fühlen in [relativ] lichter, erkenntnisfähiger Form vor das innere Auge [196]. Als ein entzückter Geisterseher weilt der Musiker in einem Reich der Träume [61, 21], in einem Dschinnistan voller Herrlichkeit, wo ein unaussprechlicher, himmlischer Schmerz wie die unsäglichste Freude der entzückten Seele alles auf Erden Verheissene über alle Maassen erfüllt [40]. Willig überlässt er sich der Entrückung, in der er das Überirdische, das Unendliche zu erkennen glaubt [122]. Bewusstlos empfängt er in der Extase die Erleuchtung [189]. Unbewusst wie der Lehrling, der in des Meisters Zauberbuch mit lauter Stimme gelesen, ruft er alle die herrlichen Erscheinungen aus seinem Innern hervor, dass sie in strahlenden Reihentänzen das Leben durchfliegen [50]. Er darf aber den Traum im Reiche der Träume nicht verträumen, er darf nicht in ihm zerfliessen [21]. Nur dann kann er ein gestaltender Künstler im eigentlichen Sinne heissen, wenn er die bewusstlose Inspiration mit Bewusstsein festhält und weiterführt. Unzertrennlich vom wahren Genie ist eine hohe Besonnenheit [62], niemals ist ein grosses Werk nur erträumt oder improvisiert worden. Die Erzählung, dass Mozart die Ouvertüre zu Don Juan wenige Stunden vor der Aufführung wirklich komponiert habe, ist so töricht, dass Musiker von auch nur einigem Einsehen sie nicht in den Mund nehmen sollten [146, 147].

Der ideale Gehalt der Musik steht in einer inneren Beziehung zum gesamten Seelenleben des Menschen. Schon das blosse musikalische Ausdrucksmittel, der konsonierende Akkord, spiegelt den Einklang alles Geistigen in der Natur wider [254]. Noch viel tiefer und reicher gestaltet sich diese innere Beziehung da, wo der Geist des Künstlers die Töne im Dienste der ihn beseelenden Idee verwendet. Die Musik fasst alle Gefühle, alle Leidenschaften in sich, die des Menschen Inneres bewegen [231], Schmerz und Lust finden in ihr eine ergreifende Gestaltung [74]. Sogar der denkende und schauende Geist erkennt sich in ihr wieder. In begrifflosen Tönen erzählt sie bald von hoffnungsloser Verzweiflung, bald von inniger Wehmut [123, 124, 134]. Sie kann das mächtige Emporstreben eines tief denkenden Genius zur höchsten Klarheit und Selbstschau ausdrücken, sie kann aber auch einen Zustand der spannenden Erwartung an-

Digitized by Google

deuten, in dem die Entwicklung vorbehalten ist und das Selbstbewusstsein noch zu fehlen scheint [141].

Eine verborgene innere Beziehung deckt uns Analogieen auf zwischen den Tönen, Farben und Düften, als ob sie alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise erzeugt wären [145] und gegenseitig Aufschlüsse über einander gäben. Wie der Geist des Tones, so geht der Geist der Musik durch die ganze Natur. Der mechanisch affizierte tönende Körper spricht, ins Leben geweckt, sein Dasein aus, oder vielmehr sein innerer Organismus tritt im Bewusstsein hervor. So spricht sich der Geist der Musik, angeregt von dem Geweihten, in geheimen, nur diesem vernehmbaren Anklängen melodisch und harmonisch aus. Der Musiker, d. h. der, in dessen Innerem die Musik sich zum deutlichen, klaren Bewusstsein entwickelt, ist überall von Melodie und Harmonie umflossen. Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, dass ihm Farben, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen und er in ihrer Verschlingung ein wundervolles Konzert erblicke. So wie nach dem Ausspruch eines geistreichen Physikers Hören ein Sehen von innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von innen, nämlich zum innerlichsten Bewusstsein der Musik, die mit seinem Geiste gleichmässig vibrierend aus allem ertönt, was sein Auge erfasst. So werden die plötzlichen Anregungen des Musikers, das Entstehen der Melodieen in seinem Innern zum bewusstlosen oder vielmehr zu dem in Worten nicht darzulegenden Erkennen und Auffassen der geheimen Musik (d. h. des Wesens) der Natur als Prinzip des Lebens oder alles Wirkens in demselben. Je lebhafter, je durchdringender diese ahnende Erkenntnis wird, desto höher steht der Musiker als Komponist, und die Fähigkeit, jene Anregungen wie mit einer besonderen geistigen Kraft festzuhalten und festzubannen in Zeichen und Schrift, ist die Kunst des Komponierens [200, 201]. Aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinen Lebens führt die Musik den Menschen in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spricht. Sie ist die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskritta alles Seins, nur in ihr versteht der Mensch ganz das hohe Lied der Bäume, der Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer [56, 57, 146].

Mit dieser Wendung wird Hoffmann zum unmittelbaren Vorgänger der tiefsten Erkenntnis, die Schopenhauer wenig später in seiner Metaphysik der Musik geäussert hat. Schopenhauer sagt, der Komponist offenbare das innerste Wesen der Welt und spreche die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft [d. h. sein waches Bewusstsein] nicht verstehe, wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gebe über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat. Hoffmann selbst ist es zwar noch nicht gelungen, seinen Gedanken ganz in dieser Bestimmtheit zu fassen und auszusprechen.

Digitized by Google

Während bei Schopenhauer der schaffende Künstler selbst die Somnambule ist, die unbewusst unfassbare Weisheit verkündet, lässt Hoffmann den schaffenden Künstler mit einem Male zum Magnetiseur werden, der die Somnambule-Natur zur Antwort zwinge. Hoffmann macht also gerade im entscheidenden Moment eine Wendung, verlässt seine wichtigste Erkenntnis und betont im Gegenteil plötzlich das bewusste Wollen des Künstlers. Im Grunde will er aber das gleiche sagen wie Schopenhauer. Was er gedacht hat, fand in der „Welt als Wille und Vorstellung" den ganzen, erschöpfenden Ausdruck und ist von da hinübergegangen in Richard Wagners Festschrift zur Beethovenfeier, später in E. v. Hartmanns Philosophie des Schönen.[1])

Dadurch allein aber kann die Musik jene gefühlsmässig-ahnenden Aufschlüsse geben über den ganzen Umkreis der Natur, dass sie selbst das dem Menschen erreichbare Tiefste in sich birgt. Was aus dem schöpferischen Musiker spricht, reicht weit hinaus über seine irdische Persönlichkeit [195, 196]. Im Momente der Konzeption berührt er sich mit dem Ewigen, Unaussprechlichen [21, 52, 53, 57]. Ihrem innern eigentlichen Wesen nach ist die Musik daher religiöser Kultus; zwar darf sich auch das Profane wie mit kindischer Lust in dem Glanze putzen, mit dem sie das Leben selbst in all seinen kleinen und kleinlichen irdischen Beziehungen durchstrahlt. Aber selbst das Profane erscheint in diesem Schmucke wie sich sehnend nach dem göttlichen, höheren Reich und strebend einzutreten in seine Erscheinungen. Eben dieses ihres eigentümlichen Wesens halber konnte die Musik nicht das Eigentum der antiken Völker sein, sondern musste in ihrer ganzen Innigkeit dem Christentum vorbehalten bleiben [251, 252]. Wie sich in der Wissenschaft ein wunderbares Streben offenbart, das Walten des belebenden Naturgeistes, ja unser Sein in ihm, unsere überirdische Heimat zu erkennen, so sprechen auch die ahnungsvollen Töne der Musik immer deutlicher und vielfältiger von den Wundern des fernen Reichs, von dem letzten, gestaltenden Prinzip [274]. Als gefühlgewordener Geist bildet sich die Musik ihre eigene Form [190], bedingt alle ihre Ausdrucksmittel [194], wendet sich wieder an den Geist und wird nur vom Geiste verstanden [191, 111]. Daher kann man auch ohne technische musikalische Ausbildung ihr Wesen erkannt haben und so in sich tragen, dass man in dieser Hinsicht ein viel besserer Musiker ist als der, der im Schweisse seines Angesichts die ganze Schule in ihren mannigfachen Irrgängen durcharbeitend, die tote Regel wie den selbstgeschnitzten Fetisch als den lebendigen Geist verherrlicht, und den dieser Götzendienst um die Seligkeit des höheren Reiches bringt [230]. Es ist der eine, waltende

[1]) Vgl. meine „Moderne Musikästhetik in Deutschland", S. 38—39, 416—420 und „Richard Wagner als Ästhetiker", S. 404—405.

Digitized by Google

Weltgeist, der aus dem Werke des Künstlers spricht und sich selbst in diesem Werke versteht, der ewig, unvergänglich ist als das Wahrhaftige, so dass eine wunderbare Geistergemeinschaft ihr geheimnisvolles Band schlingt um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft [279], und alle wahre Schönheit ihren Wert behält für immer.

Die hohe Art ihres seelischen Gehaltes ist es, was der Musik jene unwiderstehliche Wirkung auf jedes empfängliche Gemüt verleiht [5, 51]. Der Hörer wird der Beglückung teilhaftig, die den schaffenden Musiker in den Stunden der Weihe umfing [194]. Die im Hörer erweckten Ahnungen tragen den Charakter einer unendlichen, unaussprechlichen Sehnsucht nach Vereinigung mit dem göttlichen Wesensgrund [57, 244]. Er ahnt sein höheres Prinzip: ein Jenseits, das seine Heimat ist und von dem Trost und Heil hinabstrahlt in seine unruhvolle Brust [52, 53, 56, 279].

Je tiefer aber der Hörer sich ergriffen fühlt, um so weniger wird er geneigt sein, in laute Bewunderung auszubrechen wie die banale Menge. Er wird still bleiben und in sein Inneres schauen, wo noch alle die aussen verklungenen Töne widerstrahlen [183]. Auch wird es ihm nicht möglich sein, Musik in Mengen aufzufassen, da sein Geist zu intensiv dabei in Anspruch genommen ist und er innerlich verwächst mit den gehörten Tongebilden. Es kommt ihm dann vor, als sei die gehörte Musik er selbst. In solchen Zuständen der Entrückung wird ihm die Frage nach dem Meister gleichgültig. Sein Gefühl lässt ihn dann glauben, es werde auf dem höchsten Punkt nur eine psychische Masse bewegt und er selbst habe in diesem Sinne viel Herrliches komponiert [184]. Alles in ihm ist vernichtet, nur nicht der Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in der jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht. Und nur in diesem Schmerz lebt er fort als ein entzückter Geisterseher [61]. — Diese Vernichtung der realen, ausserästhetischen Persönlichkeit im Hörer ist der Nach- und Widerhall dessen, was im schaffenden Musiker selbst vorsichgegangen ist. Es ist nur das Erbteil unserer schwachen Natur, dass wir das Werk nicht von der Person des Meisters trennen können, sondern bei jenem auch stets an diese denken [7]. Im Momente der Inspiration lebt der schöpferische Musiker ganz und gar in den Tongebilden, sein Geist ist nur auf die Erscheinungen in den vier Wänden seines Hirns gerichtet und unempfindlich gegen Eindrücke der Aussenwelt [286]. Sein ausserkünstlerisches Ich bleibt getrennt von dem inneren Reich der Töne, damit er als unumschränkter Herr über seine geistige Schöpfung gebieten könne [62]. Aber auch der wahre reproduzierende Künstler geht völlig unter in dem Werke, das er im Sinne des Meisters erfasst und vorträgt [111]. Am deutlichsten vielleicht zeigt sich die in der künstlerischen Selbstentäusserung liegende Duplizität des

Digitized by Google

Ich bei dem seiner Rolle völlig sich hingebenden Mimen, sei es dem Schauspieler oder dem Opernsänger. Solche Wichtigkeit misst Hoffmann dem Zurücktreten der realen Persönlichkeit im ästhetischen Akte bei, dass er das schaffende und geniessende musikalisch-künstlerische Ich wie ein selbständiges Wesen behandelt und ihm den besonderen Namen des „Euphon“ gibt [22].

So unbestimmt der musikalische Ausdruck nach dem Masstabe des Begriffes gemessen ist, so bestimmt ist er in seinem gefühlsmässigen Sinn. Es liegt durchaus nicht im Belieben des Hörers, wie er ihn deuten will. Das Komische und auch das Tragische in allen seinen Nüancen gehen in ihn ein. Beethovens Koriolan-Ouvertüre erweckt die bestimmte Idee, eine grosse, tragische Begebenheit werde der Inhalt des folgenden Stückes sein. Ohne den Theaterzettel gelesen zu haben, kann niemand etwas anderes erwarten. Nicht einmal ein bürgerliches, sondern ausdrücklich ein höheres Trauerspiel, in dem Helden auftreten und untergehen, kann nach dieser Ouvertüre vorgestellt werden. Daher steht sie auch in einem gewissen inneren Widerspruch zu der von Collin herrührenden Tragödie, die sie einleiten soll. Der düstere Ernst der Beethovenschen Komposition lässt mehr ahnen als nachher erfüllt wird [112, 239, 240].

Als das Erste und Vorzüglichste in aller Musik bezeichnet Hoffmann die Melodie, die ihre geistige Bedeutung aber nur erhält durch die in ihr aufgehobenen Elemente [des Rhythmus und] der Harmonie: die harmonischen Modulationen gehen aus den verschiedenen Anregungen des bewegten Gemüts hervor, und so wie diese sanft, stark, gewaltig, allmählich emporkeimend, plötzlich ergreifend sind, wird auch der Komponist, in dem die wunderbare Kunst der Harmonik als eine herrliche Gabe der Natur liegt, so dass ihm das technische Studium nur das deutliche Bewusstsein darüber verschafft, bald in verwandte, bald in entfernte Tonarten, bald allmählich übergehen, bald mit einem kühnen Ruck ausweichen. Grelle Aneinanderreihungen sind [aber] nur dann von tiefer Wirkung, wenn, unerachtet ihrer Heterogeneität, die Tonarten doch in geheimer, dem Geiste des Musikers klar gewordener Beziehung stehen. Es ist, als ob ein geheimes, sympathetisches Band oft manche entfernt liegende Tonarten verbände, und als ob unter gewissen Umständen eine unbezwingbare Idiosynkrasie selbst die nächst verwandten Tonarten trenne. Die gewöhnlichste, häufigste Modulation, nämlich aus der Tonika in die Dominante und umgekehrt, erscheint zuweilen unerwartet und fremdartig, oft dagegen widrig und unausstehlich [191, 192, 193].

Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, kann immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, die, jede Hilfe, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümliche,

Digitized by Google

nur in ihr zu erkennende Wesen der Musik rein ausspricht. Ihr Vorwurf ist das Unendliche. Sie schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äusseren Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle bestimmten Gefühle zurücklässt, um sich unnennbaren Ahnungen hinzugeben. Alle äusserlich gehandhabte Tonmalerei, die diesem eigentlichen Wesen der absoluten Musik Gewalt antut, lehnt Hoffmann ab [59, 60], verkennt darum aber nicht, dass die Instrumentalmusik doch gewisse tiefere Mittel besitzt, auch Vorgänge der Aussenwelt in ihr Ausdrucksbereich zu ziehen [285, 286]. Ein unvergängliches Muster echter Tonmalerei hat Beethoven aufgestellt in den einzelnen Sätzen seiner Pastoral-Symphonie. Das von ihm in Tönen wiedergegebene Gewitter lässt keinen Zweifel über die äussere, malende Absicht und erfüllt doch zugleich durch die Tiefe des künstlerischen Gehaltes den Hörer mit grossen und erhabenen Gefühlen [75—84].[1])

Wie die tiefere Symbolik des musikalischen Gedankens an sich, so ist die ganze Kunst der Instrumentierung in mystisches Dunkel gehüllt. Jedes Instrument trägt hundert verschiedene Wirkungsmöglichkeiten in sich, und es ist z. B. eine irrige Annahme, dass nur ihr Zusammenwirken unbedingt das Starke, das Mächtige auszudrücken imstande sein sollte. Ein einzelner, von diesem oder jenem Instrumente ausgehaltener Ton bewirkt oft inneres Erbeben [193]. Ein gleiches mystisches Dunkel verhüllt uns das, was man die innere Einheit der verschiedenen Sätze einer Komposition zu nennen pflegt. Zunächst mag es die Ähnlichkeit der Instrumentierung und die innige Verwandtschaft der einzelnen Themen unter einander sein, die jene Einheit erzeugt, die des Zuhörers Gemüt in einer Stimmung festhält. Aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht dartun kann, spricht oft nur aus dem Geiste zum Geiste, und diese Verwandtschaft ist es vor allem, welche die besonnene Genialität des Meisters herrlich verkündet [74]. Immer ist es nur der Geist, der die Verwendung aller Ausdrucksmittel bedingt und rechtfertigt: so ist es mit der Wahl der Tonart, mit dem Forte und Piano, die aus dem tiefen Charakter des Stückes hervorgehen und nicht etwa nur der Abwechslung wegen dastehen sollen [194].

Glucks Ouvertüre zur „Iphigenia in Aulis" erfasst Hoffmann mit gleicher Wärme und Begeisterung wie später Richard Wagner [18, 19]. Noch mehr vielleicht bekundet er sein eindringendes, bahnbrechendes Verständnis für die grossen Werke der Instrumentalmusik in seiner Charakteristik der drei Heroen Haydn, Mozart und Beethoven. Bekannt ist die rückhaltlose Hingabe, mit der er als einer der ersten den Schöpfungen Beethovens die

[1]) Vgl. „Moderne Musikästhetik in Deutschland", S. 111, 167—168, 357—358, 421—423.

Digitized by Google

Wege zu ebnen trachtete [59, 144], wofür der Meister selbst ihm in schlichten, herzlichen Worten dankte. Aus Beethovens Ideen hat Hoffmann vor allem seine hohe, ideale Meinung vom Wesen der Musik geschöpft. Voll Spott wendet er sich gegen die Auffassung der Philister, dass es Beethoven an Selbstkritik und Besonnenheit gebreche [61, 62]. Mit Ehrfurcht erfüllen ihn der Ernst und die Feierlichkeit, die des Meisters Genius, auch wenn er sich freudig und erhoben fühle, nie in gemeinen, sondern immer nur in erhabenen, herrlichen Lauten reden lassen [99].

Bei seiner Würdigung der Klavierphantasie op. 80 konstruiert Hoffmann zwar einen falschen Gegensatz zwischen der freien Form der Phantasie und der strengeren der Symphonie und Sonate. Er geht von der unhaltbaren Meinung aus, dass nur die freie Form dem Künstler gestatte, in ungezwungenem Monologe sein Eigenes rein auszusprechen und ein unverfälscht treues Bild seines Innern zu zeichnen, während die strengere Form ihn nötige, Fremdes in seine Schöpfung aufzunehmen [140, 141]. Hoffmann vergisst hier für einen Augenblick, dass die strengere Form überall da, wo sie im künstlerisch-schöpferischen Sinne gehandhabt wird, sich zu den Gedanken, die sie gliedert, nicht anders verhält, als das organisch gewachsene Gerippe zu dem untrennbar mit ihm verbundenen Leibe. Wie ein festes Gerippe der Entfaltung des Äusseren zwar Schranken setzt, sie zugleich aber wohltuend begrenzt, so hemmt die strengere Form zwar die bedingungslose Ausdehnungsmöglichkeit der Gedanken, schenkt ihnen dafür aber geregelte Entwicklung und übersichtliche Kontrastwirkung als ein zum inneren Bestandteil des Ganzen gewordenes Element.

Ein Irrtum ist es ferner, wenn Hoffmann beim Vergleiche der Musik mit der Malerei die angemessene Verwendung der Instrumente als musikalische Perspektive bezeichnet [153, 193]. Die Instrumentation kann nur dem Kolorit des Malers gleichgesetzt werden, wie ja schon der Ausdruck „Orchester-Farben“ deutlich besagt, während der Perspektive, d. h. der Kunst der richtigen Zeichnung, im Gebiete der Musik nur die Kunst der Stimmführung entsprechen kann. — Schliesslich täuscht sich Hoffmann noch darin, dass jeder begriffliche Gedanke sogleich von selbst die ihm entsprechenden Worte finde, während der musikalische Gedanke immer mehr enthalte, als in Noten wiederzugeben sei [201]. Auch unsere begrifflichen Gedanken ringen oft vergeblich nach dem ihnen ganz entsprechenden Ausdruck, und wie auf diesem Gebiete nur das als wirklich gedacht gelten kann, was in die Sprache verständlich eingegangen ist, so verdient auch im Gebiete der Musik nur das den Ehrennamen des „Gedankens“, was in Noten unzweifelhaft niedergelegt und ausgesprochen ist, während das im Komponisten dunkel Wogende überhaupt nicht mehr zu seiner Schöpfung gehört. — Trotz dieses Irrtums charakterisiert Hoffmann

Digitized by Google

den in Beethovens Klavier-Phantasie vollzogenen Übergang von der Instrumental- zur Vokalmusik treffend, treffender als später Richard Wagner, dem an diesem Punkte bei seinen Erörterungen der neunten Symphonie immer wieder die einseitige Betonung des Dramas in die Quere kam. Dieser Übergang bedeutet nicht das Verlassen eines untergeordneten Ausdrucksgebietes zugunsten eines absolut höher stehenden, sondern nur den Wechsel der Ausdrucksmittel und deren Vereinigung. Der Künstler verwirklicht jetzt nicht einen unbedingt wertvolleren Gehalt als zuvor, sondern rückt seine Idee in ein anderes, helleres, klareres Licht. Die Ahnung wird zum Wissen, verliert dabei aber an mystischer Tiefe, was sie an begrifflicher Deutlichkeit gewinnt [142, 143].

Die innigste Vereinigung der Musik mit dem Worte, die Vokalmusik, lässt den Charakter des unbestimmten Sehnens nicht mehr zu, sondern stellt durch Worte bestimmte Affekte als in dem Reiche des Unendlichen empfunden dar [61]. Die magische Kraft der Musik wirkt dabei wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft — Liebe, Hass, Zorn, Verzweiflung — wie die Dichtkunst sie uns gibt, kleidet die Musik in ihren Purpurschimmer [59, 60, 231]. In jenem fernen Reiche aber, aus dem sie zu uns herübertönt, da sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder einer Kirche, denn das Geheimnis des Wortes und des Tones ist (im Grunde) ein und dasselbe [230, 231]. Mit Recht darf daher der Musiker zum geistesverwandten Dichter sagen: „Dein Wort könnte meine Melodie und meine Melodie dein Wort sein. Es ist mir so, als hätte in demselben Augenblick, da das Lied in deinem Innern aufging, auch in mir die Melodie sich entzünden müssen“ [163]. Trotz dieser inneren seelischen Gleichheit oder vielmehr gerade ihretwegen bleibt aber doch dem Musiker bei Umsetzung des Gedichtes in die Tonsprache ein weiter individueller Spielraum je nach der Art seines schöpferischen Vermögens und seiner augenblicklichen inneren Verfassung: die musikalische Komposition ist nicht der mechanische Widerhall des in den Worten Gesagten, sondern selbständige Aus- und Umdeutung. Daher kann ein und derselbe Text verschiedene und doch gleichwertige Vertonungen finden [120, 121].

Hoffmann wirft die Frage auf, ob ein Gedicht wie Schillers „Glocke“ überhaupt geeignet sei, in Musik gesetzt zu werden. Er gibt dem Zweifel Raum, ob die moderne Musik sich ihrer Selbständigkeit so weit begeben dürfe, als es nach seiner Meinung der zur höchsten Vollendung gediehene dichterische Ausdruck verlange [281, 282]. Auch darüber macht er sich Gedanken, ob aus der deutschen Sprache eine ebenso sanfte, schmelzende Kantilene geboren werden könne wie aus der italienischen. Denn dass

Digitized by Google



die Sprache, das Wort die Kantilene in hohem Masse bestimme, sie beschränke oder begünstige, das hält er, als ein Vorgänger Richard Wagners, für erwiesen. Hoffmann warnt die deutschen Komponisten eindringlich davor, wie die Italiener dem Dichter Silbe für Silbe zu folgen. Er verlangt von ihnen, dass sie kürzen, drängen, runden, über das Nichtssagende weggehen und nur bei jenen Worten verweilen, die ihrem Gesange Nahrung und Sinn geben. Zugleich macht er aber auch auf die in diesem Verhalten liegende Gefahr aufmerksam, mehr Deklamation als eigentliche Kantilene zutage zu fördern [284, 285].

Besonders schöne Worte widmet Hoffmann der Kirchenmusik, in der er die göttliche Bestimmung der Musik ihrer ganzen Reinheit gemäss ausgesprochen findet [188]. Daher gilt ihm die Erfindung der echt kirchlichen Melodieen als der Probierstein des inneren Gemüts, an dem jeder nicht wahrhaftige Komponist scheitern müsse [257, 271, 275]. — Voll Einsicht erläutert Hoffmann die Tatsache, dass die immer gleich bleibenden Worte der gottesdienstlichen Handlung unzählige Male verschieden und doch immer wieder überzeugend komponiert werden konnten [120—122] und charakterisiert die grossen Meister der Kirchenmusik. Wie er ein Vorkämpfer Beethovens war, so erkannte er als einer der Ersten auch die wahre Grösse Bachs. Als das Höchste, was die neuere Zeit für den kirchlichen Kultus aufweisen könne, erklärt er Mozarts Requiem, doch findet er, dass weder Mozart noch Haydn noch Cherubini sich von ausserkirchlichen Elementen immer frei gehalten haben [271, 273]. Haydns „Schöpfung“ und vor allem die „Jahreszeiten“ will er mit Recht nicht nach dem Masstabe der Kirchenmusik gemessen wissen [271, 272]. Gegenüber aller fortschrittfeindlichen Rückständigkeit verficht er die Überzeugung, dass neuere Komponisten unmöglich noch im Stile eines Palestrina und Händel schreiben können [6, 273]. So sehr er die erhabenen Kirchengesänge der älteren Zeit schon ihres wahrhaft heiligen, immer festgehaltenen Stils wegen bewundert, ist er doch der Meinung, dass man mit den neu errungenen Ausdrucksmitteln in der Kirche zwar nicht prunkenden Staat treiben dürfe, sie aber doch auf edle, würdige Weise anwenden könne [122, 275, 276]. — Kirchenkonzerte mit verschiedenen Eintrittspreisen verurteilt Hoffmann als etwas ganz Unwürdiges, aller christlichen Frömmigkeit Entgegenstehendes [278]. Die Aufführung kirchlicher Musik im Konzertsaal erscheint ihm als unzulänglicher Ersatz [277], wobei er vielleicht ausser acht lässt, dass es nicht das spezifisch Kirchliche, sondern das rein Menschliche ist, was diesen Werken dauernde Bedeutung verleiht, und dass auch kirchliche Gemälde und Statuen nicht an künstlerischem Werte verlieren, wenn sie aus ihrer ursprünglichen Umgebung heraustreten. — Einen stilistisch-kunsthistorischen Irrtum begeht Hoffmann, wenn er meint, die Kirchenmusik der alten Italiener

Digitized by Google

verhalte sich zu derjenigen Bachs wie die Peterskirche zum Strassburger Münster [122, 145]. In diesem Verhältnisse könnte die altitalienische Musik nur der griechisch-römischen oder allenfalls romanischen Baukunst entsprechen, da sie das stilistisch-frühere Element bildet, aus dem erst Bachs Musik herauswuchs, während die Peterskirche als ein Werk der Renaissance ihrerseits die Gotik zur Voraussetzung hatte.

Dem epischen Charakter des Oratoriums wird Hoffmann gerecht durch den Hinweis, dass es sich zum Drama verhalte wie die Erzählung zur Begebenheit, der Oratorienkomponist zum Dramatiker wie der Redner zum Schauspieler. Auch das hebt Hoffmann hervor, dass dem Oratorium die Künste der Mimik und äusseren Versinnlichung nicht zu Gebot stehen. Weniger glücklich ist er in seiner weiteren Verfolgung dieser Beziehungen [279—281], charakterisiert aber um so treffender das musikalische Drama selbst. Wie innig er mit den intimsten Feinheiten aller dramatischen Kunst vertraut war, hat er vor allem in den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors" bewiesen.

Im Sinne Richard Wagners verlangt Hoffmann vom Dichter einer Oper, dass er aus dem Geiste der Musik heraus schaffe, dass er ebensogut gleich alles im Innern komponiere wie der Musiker, so dass es nur das deutliche Bewusstsein bestimmter Melodieen und die bequeme Herrschaft über das innere Reich der Töne sei, die diesen von jenem unterscheide [238]: dem Dekorationsmaler gleich muss der Operndichter das ganze Gemälde nach richtiger Zeichnung in starken, kräftigen Zügen hinwerfen, aber nicht eine blosse Skizze soll er geben, sondern rücksichtlich der Anordnung, der Ökonomie des Ganzen den aus der Natur der Sache genommenen Regeln des Dramas treu bleiben. Metastasio hat recht gezeigt, wie Operntexte nicht gedichtet werden sollen. [243]. — Durch die Verbindung der individualisierten Sprache des Wortes mit der allgemeinen Sprache der Musik beabsichtigt die Oper schon ihrem Wesen nach die höchste, das Innerste tief ergreifende Wirkung auf das Gemüt [187]. Es soll in ihr die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen, und so vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschliessen, in dem auch die Sprache höher potenziert oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation, in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreisst. Auf diese Art soll die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen als notwendiges Erzeugnis derselben [232, 231]. Der echte dramatische Komponist nimmt den poetischen Gedanken, der dem Ganzen zugrunde liegt, mit allen seinen tiefsten Motiven in sich auf [2]. Er liest das Gedicht, richtet mit aller Kraft den Geist darauf, geht ein mit aller Macht seiner Phantasie in die Momente der Handlung, er lebt

Digitized by Google

in den Personen des Gedichts, fühlt selbst den Schmerz, das Entzücken der Liebe, die Schmach, die Furcht, das Entsetzen; in dem Feuer der Begeisterung, das seine Brust entflammt, entzünden sich Töne, Melodieen, Akkorde, und in der wundervollen Sprache der Musik strömt das Gedicht aus seinem Innern hervor [190]. Alsdann ist es die Musik, die nun das Ganze so in richtiges Licht und gehörige Perspektive stellt, dass alles lebendig hervortritt und sich einzelne, willkürlich scheinende Pinselstriche zu kühn herausschreitenden Gestalten vereinen [241].

Hoffmann spricht von den hergebrachten Opernformen, die dem Dichter zur peinlichen Last werden, und wirft die Frage auf, ob vollkommene Einheit des Textes und der Musik überhaupt erreicht werden könne, ohne dass Dichter und Komponist ein und dieselbe Person seien [222, 223, 229]. Eine unmittelbare Antwort auf diese Frage gibt er aber nicht. Er berührt die Meinung, dass man dem Musiker kaum zumuten könne, sich mit der ungewohnten Technik der Dichtkunst genau vertraut zu machen und erst einen mühsamen Kupferstich zu verfertigen, ehe er die Malerei mit lebendigen Farben beginne. Hoffmann gibt dem Bedenken Ausdruck, dass dem in seinen musikalischen Ideen lebenden Komponisten alle Verse ungenügend, matt, erbärmlich vorkommen müssten und es ihm widerstreben möchte, in der unteren Region des Wortes für das Bedürfnis seiner Existenz betteln zu gehen [228, 229]. In seinem eigenen Schaffen als Opernkomponist hat Hoffmann beide Möglichkeiten verwirklicht. Zu den Singspielen „Der Renegat“ und „Faustine“, zu den Opern „Liebe und Eifersucht“, sowie „Die ungeladenen Gäste oder der Kanonikus von Mailand“ hat er den vorliegenden Berichten zufolge selbst die Texte geschrieben. Dagegen sollte ihm für einen geplanten „Faust“ Zacharias Werner das Buch liefern; der „Trank der Unsterblichkeit“ war vom Grafen Soden gedichtet; Hoffmanns erfolgreichste Oper „Undine“ wurde durch den Verfasser des Originals, Fouqué, nach einer vom Komponisten entworfenen Szenenfolge gestaltet; eine nicht ausgeführte letzte Oper, „Der Liebhaber nach dem Tode“, rührte von Contessa her. Im grossen und ganzen scheint Hoffmann also doch wohl seiner persönlichen Eigenart gemäss für eine Trennung der schaffenden dramatischen Faktoren in der Oper gewesen zu sein. Was er in dieser Frage noch unentschieden liess, das erledigte aber Jean Paul in der von ihm den „Phantasiestücken“ auf Wunsch des Verlegers Kunz beigegebenen Vorrede, die er zwar nicht selbst geschrieben, aber doch in den wesentlichen Gedanken inspiriert hat. Mit schönen Worten wird hier das ideale Verhältnis von Dichter und Komponist geschildert und prophetischen Geistes auf seine Verwirklichung hingewiesen „in dem Manne, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt“. Geschrieben wurden diese Worte zu Bayreuth im Geburtsjahr Richard Wagners.

Digitized by Google

Als die oberste Stufe, die der Komponist erreichen könne, bezeichnet Hoffmann die tragische Oper [222], die ihm auf der reinsten Höhe ihres Ausdrucks innig verwandt scheint mit der Kirchenmusik [237, 185]. Lebendig charakterisiert er die komisch-phantastische Oper [238, 239], auch kennt er die ergreifenden Abarten des Heroisch-Komischen und Tragikomischen. Im Ganzen ist er der Meinung, dass es nur sehr wenige wahre Opern gebe, meist handle es sich um leere Schauspiele mit Gesang oder um Konzerte, die auf dem Theater unter Anwendung von Kostümen und Dekorationen aufgeführt werden [236, 237]. Von den Schwächen der italienischen Oper seiner Zeit entwirft Hoffmann eine so treffende Schilderung, dass man glauben könnte, einen Abschnitt aus „Oper und Drama" zu lesen [187]. Den Deutschen spricht er das Verdienst zu, zur höheren und wahren Ansicht des musikalischen Dramas gelangt zu sein. Nichtsdestoweniger rät er seinen Landsleuten, wie nachmals der junge Wagner in seinen ersten Aufsätzen, sie möchten sich doch ja auf jede ihnen nur mögliche Weise mit jenen italienischen Geistern befreunden, damit diese es nicht verschmähen, einzugehen in ihr Inneres und hier die Melodie zu entzünden nach deren echtem, sangbarem Wesen. Als herrliches Beispiel solcher innigen Befreundung rühmt Hoffmann Mozart, der italienische Cantabilität verbinde mit deutscher Tiefe [189, 192].

Ins Gebiet der Oper fallen noch die trefflichen Bemerkungen aus den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors" über die Aufgabe und Wirksamkeit der Dekorationen, Kostüme und über die wünschenswerte Grösse der Theater-Innenräume. Wenn Hoffmann nur die romantische Oper als im höchsten Sinne berechtigt anerkennt, so hängt das damit zusammen, dass er den Begriff des Romantischen überhaupt in einem viel weiteren Sinne fasst als das heute üblich ist. Er setzt das Rein-Romantische dem Innewerden des Unendlichen gleich [122], hält daher die Musik für die romantischeste aller Künste [57, 59],[1]) Beethoven für das Muster und Vorbild eines romantischen Komponisten [61, 62, 112], sogar Mozarts Requiem subsumiert er unter diesen Begriff [123]. — Allzu scharf urteilt Hoffmann über Dittersdorf, allzu günstig wohl über Tiecks Qualifikation zum Textdichter [240, 241]. Was er in der Novelle „Don Juan" von den einzelnen Charakteren des Mozartschen Werkes sagt, gehört weniger ins Gebiet der Ästhetik als in dasjenige des praktisch-künstlerischen Urteils. Doch dürfte kaum ein Zweifel sein, dass er Don Juans Natur viel zu gutartig deutet, wenn er „tiefes Gemüt" in ihr zu entdecken glaubt, und auch die Gestalt der Donna Anna verkennt [36—39]. Ganz dem künstlerisch-praktischen Gebiete gehört Hoffmanns von Ellinger konstatierte Einwirkung auf Lortzing

¹) Neuerdings wurde diese Meinung wieder vertreten durch Hermann Siebeck in seiner wertvollen Schrift „Über musikalische Einfühlung".

Digitized by Google

an. Über den „Freischütz" schrieb er nach der ersten Aufführung eine Kritik, die den ihm bisher befreundeten Weber tief verletzte. Bekannt sind die Anregungen, die Robert Schumann als Künstler und Schriftsteller durch Hoffmann empfing. Im Jahre 1838 komponierte Schumann seine „Kreisleriana", zwei Jahre später entwarf er anknüpfend an Hoffmanns „Doge und Dogaressa" eine unausgeführt gebliebene Oper. Schumann glaubte in dem Thüringer Musiker Ludwig Böhner das Urbild der Kreisler-Gestalt gefunden zu haben, war mit dieser Annahme aber nicht auf der richtigen Fährte. Hoffmann brauchte für den absonderlichen Kapellmeister kein Modell in der Aussenwelt zu suchen, er fand es in seinem eigenen Innern.

Von der Kritik, wo sie im richtigen Sinne gehandhabt wird, hat Hoffmann eine sehr hohe Meinung, wie er ja auch an sich selbst bei Ausübung dieses Amtes strenge Anforderungen stellte [3, 4, 5]. In den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors" kennzeichnet der „Braune" mit beredten Worten den läuternden Einfluss eines unabhängigen, sachkundigen öffentlichen Urteils. — Beschäftigt sich die Kritik mit der praktischen Bewertung des vom Künstler Geschaffenen, so liegt es der Ästhetik oder Kunstphilosophie ob, das gemeinsame, tiefere Wesen dessen zu ergründen, was aus allem Schönen in Kunst und Natur zu uns spricht. Der Ästhetiker steht an den Pforten des Isistempels, um zu forschen und zu denken, und wenn die andern nur lauschen wollen, so wagt er es, dann und wann auch, an das Tor mit leisen Schlägen zu pochen. Der schaffende Künstler möge ihm das nicht verargen, sondern einen gleichstrebenden Geist in ihm erkennen, der seines Lebens beste Kraft daran setzt, dem auf die Spur zu kommen, was zu gestalten den Künstler ein höheres Gebot antreibt [201].

Als Schriftsteller zeigt Hoffmann in seinen der Musik gewidmeten Ergüssen — wenn wir diese nun rückblickend überschauen — eine Mischung entgegengesetzter Eigenschaften, wie er ja auch im Leben zwischen tiefer Schwermut und ausgelassener, fratzenhafter Lustigkeit hin- und hergeworfen wurde. Goethe nannte ihn im Anschluss an Walter Scotts ablehnende Kritik einen leidenden Mann und bedauerte, dass seine „krankhaften" Werke so weite Verbreitung in Deutschland gefunden haben. Nur allzu häufig gibt sich Hoffmann ja in seinen Arbeiten einer phantastisch-romantischen Aufgeregtheit hin, die sich bis zum Unvernünftigen überhitzt, alsdann mit innerer Notwendigkeit umschlägt in Sentimentalität und gefühlselige Humanität. Doch ist damit sein schriftstellerisches Wesen keineswegs erschöpft. Einen wohltuenden Kontrast gegen seine Exaltationen bildet in unserem engeren Gebiete die, man darf sagen, harmlose Ironie, mit der er gegen Übergriffe der Philister und Banausen zu Felde zieht. Ganz er selbst ist er aber erst da, wo seine farbenprächtige, bunte Phantasie, sein tiefes, echtes Herzensgefühl und seine hohe Begeisterung

Digitized by Google

für alles wahrhaft Schöne freien Lauf gewinnen. Sein Spott ist ihm nur von aussen angeflogen. Im Grunde der Seele war er eine tief religiöse, kindlich-reine, arglose Natur, ein echt deutsches, naives Gemüt, ein weltfremder Dichter und Träumer, frei von allem engherzigen Dogmatismus. Daher weiss er so gut, wie es im Innern des wahren Künstlers aussieht [41—42]. Aus dieser reinen Quelle stammen die bei aller Exzentrizität so schönen, tief gefühlten Briefe, die er Wallborn und Kreisler schreiben lässt, die stimmungsvollpackende Szene aus Kreislers musikalisch-poetischem Klub [163—168], die mystisch-glühende Schilderung von der Entrücktheit des schaffenden Musikers [21, 22]. Auf die höchste ihm erreichbare Stufe schwingt sich der poetisch gestaltende Denker Hoffmann in dem 1813 entstandenen Gespräche „Der Dichter und der Komponist". Im geschäftlich praktischen Ringen werden die von ihm geschaffenen edlen Jünglinge sich zwar schwerlich hervortun, im Leben der Geister aber gebührt ihnen eine erlesene Stelle. Der feurige Schwung ihres Gefühls, die selbstlose Hingabe, die sie allem Niedrigen und Gewöhnlichen weit entrückt, der Glanz und Reichtum ihrer Sprache, und nicht zum mindesten die Tiefe ihres auf die letzten Probleme gerichteten Denkens vereinigen sich zum Bilde eines idealen, reinen seelischen Lebens, das seine läuternde Kraft bewähren wird, so lange es noch über den erwerbenden Alltag hinausblickende Gemüter gibt. Hier wird der Dichter-Denker zum gotterfüllten Propheten, seine Rede erhebt sich zum Hymnus, goldene Sprüche der Weisheit entquellen seinem Munde. Verehrung erfüllt den Leser für den hochgemuten Sinn, der ihm Gestalten von so gehobenem, verklärtem Wesen vor das innere Auge zu stellen vermochte.

Im allgemeinen Rahmen der deutschen Musikästhetik müssen wir Hoffmann seinen Platz nach zeitlicher Erscheinung und geistiger Bedeutung unmittelbar vor den grossen Denkern Hegel und Schopenhauer anweisen. Er ist, wie wir gesehen haben, innig vertraut mit dem Mysterium der Musik. In ahnungsvollem Erkennen gelingt es ihm, ein weniges den Schleier zu lüften über dem tiefen Geheimnis. Immer wieder betont er die Berührung mit dem Göttlichen im Musikalisch-Schönen; das ist es, was seinen Gedanken den bleibenden Wert sichert, die überzeugende Kraft und den nie versiegenden Reiz. Am tiefsten gräbt er da, wo er den Komponisten mit einem Geisterseher vergleicht und mit dem Zauberlehrling, der unbewusst seltsame Dinge verrichte. Der letzte und entscheidende Schritt führt ihn alsdann dazu, das Entstehen der Melodieen im schöpferischen Musiker einem bewusstlosen Erkennen des Wesens der Welt gleichzusetzen, die Musik einer geheimnisvollen Sanskritta der gesamten Natur. — Dass diese Gedanken unmittelbar zu Schopenhauer hinführen, mittelbar zu Richard Wagner und Eduard von Hartmann, wurde schon erwähnt.

Aber auch unmittelbar hat Hoffmann als Denker nachhaltig auf

Digitized by Google

Richard Wagner eingewirkt. Wenn man mit Hermann Kretzschmar unterscheiden will zwischen einer Musikästhetik und Musikerästhetik, so bildet Hoffmann als ein Vertreter der letzteren das Bindeglied zwischen Heinse-Wackenroder auf der einen, dem jungen Wagner auf der anderen Seite. Wagner lernte Hoffmanns Schriften schon als Schüler in Dresden und Leipzig kennen, empfing daraus, wie er selbst erzählt, die lebhaftesten Eindrücke und griff bis in seine letzten Jahre immer wieder gern nach ihnen.[1]) Vielleicht haben sie sogar sein künstlerisches Schaffen befruchtet. Hans von Wolzogen macht darauf aufmerksam, dass Wagners unvollendet gebliebenes Jugendwerk „Die Hochzeit" durch Hoffmanns Erzählungen angeregt worden sei. Später mag die Novelle „Der Kampf der Sänger" Einfluss geübt haben auf die Gestaltung des Tannhäuser. Klarer liegen jene Förderungen zutage, die Wagner als Schriftsteller und Ästhetiker seinem Vorgänger verdankt. Hoffmanns Mahnung, dass die Deutschen sich die Kantilene der Italiener in gewissem Sinne zum Muster nehmen sollen, wird zum Leitmotiv in Wagners allerersten Aufsätzen aus der in Magdeburg, Königsberg und Riga verbrachten Zeit. Hoffmanns Auffassung der Instrumental- und Vokalmusik beeinflusst die bedeutsamen Worte, die Wagner in der „Pilgerfahrt zu Beethoven" dem Meister in den Mund legt. Das Gespräch „Der Dichter und der Komponist" sowie Hoffmanns Charakteristik der grossen Werke der Instrumentalmusik sind das unmittelbare Vorbild der fesselnd schönen Auseinandersetzung zwischen den beiden Freunden in Wagners Skizze „Ein glücklicher Abend". Die Art, wie Hoffmann das Wesen des musikalischen Dramas deutet, seine Gegenüberstellung der italienischen und deutschen Oper, sein Hinweis darauf, dass die Kantilene unmittelbar aus dem sprachlichen Ausdruck geboren sein müsse, decken sich in den Grundzügen völlig mit dem, was Wagner später mit so grossem Nachdruck verfocht. Eine Gleichheit, die sich einmal sogar in den Worten findet, kann Zufall sein, ist aber doch merkwürdig genug, um hier erwähnt zu werden. Hoffmanns „Musikfeind" klagt darüber, dass er der Kunst so ganz anders gegenüberstehe als die grosse Menge, die ihn darum verlache: „ja, das ist eben mein Unglück", ruft er aus. Ebenso klagt Wagners Beethoven über die Missverständnisse, denen er sich und sein Schaffen preisgegeben sieht: „Das ist ja eben mein Unglück" schliesst er bitter. — Wagner ist allerdings schon während der Pariser Jahre über sein literarisches Vorbild in vielen Stücken hinausgewachsen. Hoffmanns im Grunde doch harmlose Ironie wird bei ihm

[1]) Vgl. Glasenapp, „Das Leben Richard Wagners", 1894, I 112, 113. — H. von Wolzogen, „E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher," Bayreuther Blätter, 1893 und 1894.

zur vernichtenden Schärfe, die ästhetische Einsicht vertieft und erweitert sich, die Kunst der Darstellung erhält das Gepräge des Genius. Während Hoffmann die Enge der überkommenen Opernformen zwar erkennt, sich aber nicht entschieden von ihnen loszusagen wagt, lässt Wagner schon durch seinen Beethoven die Fundamente des modernen musikalischen Dramas voll Selbstgewissheit entwickeln — ganz zu schweigen von dem völligen Bruch mit der Tradition, der sich in seinen späteren grossen Schriften vollzog. Doch kann diese Überbietung durch einen viel Grösseren die Bedeutung nicht schmälern, die Hoffmann an der ihm vom Schicksal zugewiesenen Stelle besitzt. Es wird das Gewicht seines Namens nur erhöhen, dass der einflussreichste Künstler des 19. Jahrhunderts Elemente seiner geistigen Persönlichkeit aufnahm und weiterführte. Ein ehrenvoller Platz bleibt ihm unter den musikalischen Denkern Deutschlands gesichert.



Digitized by Google



DIE OPER IN RUSSLAND

von Oskar von Riesemann-Moskau

Fortsetzung

Die neurussische Schule

Das Jahr 1856 nimmt in der Chronologie der russischen Musikgeschichte eine bedeutsame Stelle ein. Nicht, dass durch eine Begebenheit erster Ordnung, gleich dem Erscheinen der ersten Oper von Glinka, eine Reform angebahnt, die innere musikalische Entwicklung des Landes in eine neue Richtung gelenkt worden wäre — nichts derart Aufsehenerregendes begab sich, kein kunsthistorisches „Ereignis" machte dieses Jahr zu einem kritischen für die Geschichte der Musik in Russland. Äusserlich kennzeichnet das Jahr 1856 bloss eine an sich durchaus harmlose Begebenheit, dank der jedoch das ganze spätere Geschick der russischen Musik bestimmt und besiegelt werden sollte.

Drei junge Musiker lernen sich kennen, treten bald in nähere Beziehungen zueinander und finden sich endlich aufs engste vereinigt in dem von jugendlicher Begeisterung getragenen Streben, eine Verbesserung und Neubelebung der herrschenden einheimischen Musikzustände anzubahnen. Ein glücklicher Zufall führte hier zwei der gesellschaftlichen Stellung nach heterogene Elemente einander zu: Modeste Mussorgsky, den frischgebackenen Fähnrich des Preobrashensky'schen Garderegiments und César Cui, der auch erst kurz vorher die Petersburger Militäringenieur-Akademie beendet hatte, einerseits — und den aus Nishny-Nowgorod nach Petersburg übergesiedelten zwanzigjährigen musikalischen Feuerkopf Mili Balakirew. Ihnen zu gesellten sich bald der nachmals auch ausserhalb Russlands bekannt gewordene Kunstkritiker Wladimir Stassow[1]) und ein junger Assistent am chemischen Laboratorium der Militärmedizinischen Akademie Alexander Borodin, endlich in den 60er Jahren Nikolai Rimsky-Korssakow. Damit ist die anfängliche Mitgliederzahl der „neurussischen Schule" erschöpft. Dieser so begründete

---

[1]) † 23. Oktober 1906. Vgl. „Wladimir Stassow †" von Oskar von Riesemann in Heft 5 des VI. Jahrg. der „Musik", das auch ein Bild des Schriftstellers brachte.

Digitized by Google

musikalische Geheimbund, ohne Statut und offizielles Regime, erblickte zunächst in dem noch lebenden Dargomyshsky[1]) sein Haupt und den verlässlichsten, weil wenigstens in einem Teile seines Kunstschaffens schon anerkannten Führer. Dargomyshsky fungierte gewissermassen als Ehrenpräsident der jungrussischen musikalischen Gesellschaft. Doch fehlte es dem durch eigene produktive Tätigkeit reichlich in Anspruch genommenen, noch dazu kränklichen Meister wohl am rechten Interesse für die unreifen, wenngleich äusserst überzeugungstreuen Bestrebungen der ihm bedingungslos ergebenen jungen Musiker-Liga; tatsächlich übernahm die Führerrolle bald Mili Balakirew, der, ungeachtet seiner 20 Jahre, den zum Teil übrigens noch jüngeren Kameraden an Bildung, Belesenheit und Reife der eigenen Gedankenwelt weit überlegen war. Er ward der rechte „Meister Raro" dieser zweiten, ins russische übersetzten Auflage der „Davidsbündler".

Anfangs wirkte Balakirew inmitten seines Kreises nur als „Professor der musikalischen Anatomie", er führte die Freunde ein in die Gesetze der musikalischen Form und erklärte, analysierte und „sezierte" mit ihnen zusammen die Kunstwerke der zurzeit hervorragendsten europäischen Komponisten. Schumann, Berlioz, Liszt, bis dahin so gut als völlig unbekannt in Russland, entfachten die hellste Begeisterung in diesem aufnahmefreudigen Kreise. Der Name Richard Wagners dagegen wurde wenig genannt. Dieser Umstand muss nachdrücklich betont werden. Die reformatorische Bewegung auf dem Gebiete der Oper in Russland steht nur in losem Zusammenhang mit dem Riesenwerke des Bayreuther Meisters; sie hat sich fast völlig unabhängig entwickelt. Später gestaltete sich die Stellungnahme der russischen „Novatoren" gegenüber dem Schöpfer des deutschen Musikdramas sogar zu einer im höchsten Grade feindseligen. Es würde zu weit führen, sollten an dieser Stelle die Gründe dieses sonderbaren Verhaltens näher untersucht werden.[2])

Während der von Balakirew veranstalteten „Vorlesungen der musikalischen Anatomie" und der sich daran knüpfenden Gespräche und Diskussionen reiften die kunsttheoretischen Prinzipien der Novatoren allmählich heran. Es entstand ein festes ideelles Gerippe, eine Art Programm der „neurussischen Schule", das dem Kunstschaffen dieser jungen heissblütigen Talente von nun ab als Richtschnur diente. Die nationale Eigenart der russischen Musik war durch das Vorgehen Glinka's gesichert, hier brauchte man den Hebel nicht mehr anzusetzen, um den Umsturz zu vollziehen. Das Wesen der Oper an sich, in seiner Gespreiztheit und Künstlichkeit, reizte nun den Widerspruchsgeist und die Kampfeslust. Das erste Produkt

---

[1]) † 17. Jan. 1869.

[2]) Man vergleiche: C. Cui: „Der Ring des Nibelungen" (Petersburg, 1889), die Artikel: „Ein Komponistenbrief", „Das Judentum in Europa" u. a. bei Stassow, ges. Werke, Bd. III.

Digitized by Google

einer realistischeren Auffassung der Aufgaben der Opernmusik lag schon vor: Dargomyshsky's „Steinerner Gast“ mit seinem zum alleinigen künstlerischen Schaffensprinzip erhobenen „melodischen Rezitativ“ und der ausdrücklichen Negierung alles dessen, was man bisher unter dem Begriffe der musikalischen Form zusammengefasst hatte. Dieses Werk musste zum Ausgangspunkte aller nachfolgenden reformatorischen Bestrebungen werden. So sehen wir, wie die Oper Dargomyshsky's von seinen Jüngern zum Kunstwerk der Kunstwerke proklamiert wird, und daran schliesst sich Versuch um Versuch, den „Steinernen Gast“ nachzuahmen, oder gar zu überbieten. Als geistiger Vater der meisten Opern, die dem Schosse der neurussischen Schule entsprossen sind, muss Balakirew bezeichnet werden. Obwohl er selbst kein einziges Bühnenwerk geschaffen hat, war er es doch, der die Phantasie all der jungen Opernkomponisten mit Ideen befruchtete.[1])

Die Devise der neurussischen Schule lautete zunächst: „Nieder mit der Routine!“. Es begann ein wilder, bis aufs Messer geführter Kampf gegen die herrschenden Kunstanschauungen, gegen den Klassizismus, von dessen Vertretern man allenfalls Beethoven gelten liess, gegen die in gewissen Kreisen immer noch grassierende Italianomanie, gegen den ebenso verachteten „Mendelssohnismus“, und bald auch, wie schon erwähnt, gegen die Kunsttheorieen Richard Wagners, um deren Einbürgerung in Russland A. Sserów eifrigst bemüht war. Der Kampf wurde mit offenem Visier geführt, mit zügelloser Leidenschaft und einer masslosen Heftigkeit, die alle Hindernisse im Sturme nehmen hiess und die ganze verdutzte Opposition am liebsten in einem Ozean von Schmähreden ersäuft hätte. Balakirew, der im internen Kreise seiner treuergebenen Gesinnungsgenossen stets das grosse Wort führte, ist als öffentlicher Redner nicht hervorgetreten. Die „auswärtige“ Polemik überliess er anderen, die sich nur zu gerne bereit dazu fanden. Wladimir Stassow, ein Mann von glänzender schriftstellerischer Begabung und César Cui, der ebenfalls die Feder äusserst gewandt führt, sorgten mit selbstverleugnender Hingabe dafür, dass die revolutionären Ideen der Novatoren dem grossen Publikum bekannt wurden. Viel Anklang fand die junge Umsturzpartei anfangs nicht. Das Publikum verhielt sich abwartend oder ablehnend. Die gemässigte Gegenströmung, die „Deutsche Partei“, war in ihrem Einfluss auf die öffentliche Meinung zu mächtig, sie besass in ihrem Hauptrepräsentanten, **Anton Rubinstein**, einen Führer, an dessen musikalischer Autorität damals in Russland kaum jemand zu zweifeln wagte. Auch offiziell hatte sich Rubinstein, durch die kurz vorher erfolgte Gründung des Konservatoriums und der Russischen Musikgesellschaft in

---

[1]) „Ratcliff“ (Cui), „Das Mädchen von Pskow“ (Rimsky-Korssakow), „Die Zarenbraut“ (Borodin, später Rimsky-Korssakow) u. a.

Digitized by Google

Petersburg[1]), die bald darauf ihre Wirksamkeit über das ganze Reich hin ausbreitete, zur Stellung eines Musikkönigs in Russland emporgeschwungen.

Demnach hatten es die tapferen Kämpen der jung-russischen Schule nicht leicht. Ausserdem schadeten sie der eigenen Sache durch die durchaus fehlerhaft geführte Propaganda, die mehr in einem Niederreissen, als in einem Aufbauen bestand. Weder Stassow, noch Cui ist es gelungen, ein systematisches Glaubensbekenntnis ihrer künstlerischen und musikalischen Gesinnung abzulegen. Von den jugendlichen Brauseköpfen konnte man freilich die Darstellung eines festgefügten ästhetischen Systems nicht erwarten, und später erlahmte leider das Interesse an der gemeinsamen Sache. Was wir an schriftstellerischen Dokumenten von der neurussischen Schule besitzen, bietet im Sinne eines grundlegenden, positiven Materiales wenig genug. Es sind fast ausnahmslos leidenschaftliche, der Begeisterung des Augenblickes entsprungene Expansionen. Nimmt man sich die Mühe, den Kern aus dem Wust seiner phraseologischen Hülle herauszuschälen, so stellen sich etwa folgende Prinzipien als die grundlegenden der neurussischen Schule heraus (es ist hier natürlich nur von der Oper die Rede):[2])

1. „Die neurussische Schule fordert auch von der Oper (nicht bloss von der Symphonie), dass die Musik durchaus ‚musikalisch' sei. Die Furcht vor allem Gemeinen und Flachen ist vielleicht der charakteristischste Zug dieser Schule".

2. „Die Vokal-Musik muss genau der Bedeutung des Textes entsprechen. Die neue Schule erstrebt eine Vereinigung der beiden herrlichsten Künste — der Poesie und Musik."

3. „Die Formen der Opernmusik stehen in keinerlei Abhängigkeit von den Formen, die die Routine geschaffen hat; sie sollen frei der dramatischen Situation und den Forderungen des Textes entwachsen."

Alle drei Thesen enthalten durchaus vernünftige und lebensfähige Gedanken. Die für das Wesen der Oper wichtigste Forderung birgt die dritte der angeführten Satzungen. In ihr sollte der herrschenden faulen und bequemen Formalistik der Todesstoss versetzt werden, die bis dahin in der Opernmusik alle Gefühlsäusserungen der handelnden Personen in den althergebrachten Rahmen der Arien, Duette, Terzette usw. eingespannt und losgelassen hatte, unbekümmert darum, ob Zweck und Ziel der musikalisch-dramatischen Kunstform erreicht wurden oder nicht. Anfangs wurden

---

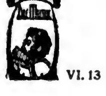
[1]) Die russische Musikgesellschaft, seit 1873 „Kaiserlich", wurde 1859 unter dem Protektorat der Grossfürstin Helene Pawlowna von Anton Rubinstein begründet. Zugleich mit der Gründung der Gesellschaft wurden in Petersburg „musikalische Klassen" eröffnet, deren Umgestaltung in ein „Konservatorium" 1862 erfolgte. Es war dieses das erste Konservatorium in Russland.

[2]) Ich übersetze die angeführten Stellen nach den mir vorliegenden Zitaten in der monographischen Studie von W. L. Baskin: „M. P. Mussorgsky", die einem in „Goloss" („Die Stimme") erschienenen Feuilleton von C. Cui entnommen sind.

Digitized by Google

17 Mars 1889
Hannovre.

Chère et bonne Madame.
Vous devez me prendre pour un ingrat, pour un homme qui oublie trop vite ce qu'il promet, enfin pour un bien triste personnage. Non seulement je ne suis pas venu à Francfort, mais depuis plus d'un mois je ne donne signe de vie. Mais voilà ce qui m'est arrivé depuis Berlin. Comme Paul a dû vous l'écrire, de Berlin je suis allé à Leipsick et c'est de cette



ERSTE SEITE EINES BRIEFES
VON PETER TSCHAIKOWSKY

Digitized by Google

die Grundregeln der neurussischen Schule natürlich stark übertrieben, sowohl in der theoretischen Ausdeutung, als auch in der praktischen Anwendung. Es scheint ein kunstbiologisches Gesetz zu sein, dass bei einer jeden neuen Kunstrichtung der ihr innewohnende lebensfähige Keim nur durch eine zunächst ins Masslose gehende künstlich hervorgerufene Hypertrophie später zur normalen und gesunden Entwicklung gelangen kann. Allgemach beruhigen sich die Gemüter. Auch bei den meisten Vertretern der neurussischen Schule hat das Alter gemässigtere Ansichten gezeitigt. Nicht bei allen jedoch ist die Reaktion so stark aufgetreten, wie bei Rimsky-Korssakow, der in den letzten Jahren seine erstaunten Freunde wieder mit Bühnenwerken in Stile der „grossen" Spieloper beglückt.

Der einzige, der den Prinzipien der neurussischen Schule nicht nur bis an sein Lebensende treu blieb, sondern ihre Forderungen in strenger Folgerichtigkeit stets noch steigerte und sich endlich — wenigstens für einen Augenblick — nicht scheute auch die letzten Konsequenzen zu ziehen, war Modeste Mussorgsky.

Überhaupt ist Mussorgsky unter allen russischen Musikern vielleicht die eigenartigste und anziehendste Persönlichkeit. Seinem äusseren Lebensschicksale nach war er ein typischer Vertreter der russischen Bohème. Der Lebenslauf des Künstlers bewegt sich in absteigender Linie. Geboren als Sohn wohlhabender Eltern, als junger Gardeoffizier von der Petersburger Gesellschaft verhätschelt und verwöhnt, war er später genötigt, als Subalternbeamter in verschiedenen Regierungsressorts sich einen kümmerlichen Lebensunterhalt zu verdienen und starb endlich, zum Trunkenbold und fast zum Bettler geworden, verlassen von den Freunden, als kaum 42jähriger im Nikolaimilitärhospital zu Petersburg. Rauh und unfreundlich wie sein Leben, scheint, rein äusserlich betrachtet, auch die Kunst dieses Mannes, doch birgt sich in ihr eine Gemütstiefe, ein so warmherziges Empfinden, ein so unendlich feines und inniges Seelenleben, wie es selbst bei den Russen, diesem gemütvollsten aller Völker, zu den Seltenheiten gehört.

Die Zahl der Werke, mit denen Mussorgsky die russische Opernliteratur bereichert hat, ist nicht gross. Er arbeitete infolge seiner nicht gerade hervorragenden technischen Ausbildung, die er sich eigentlich nur in den Balakirew'schen „Vorlesungen der musikalischen Anatomie" zugelegt hatte, sehr langsam. In seinen ersten Versuchen auf dem Gebiete der Oper zeigt sich Mussorgsky noch nicht als Vorkämpfer der nationalen Kunstidee. Im Alter von 17 Jahren machte er den Entwurf zu einer Oper „Han d'Islande" nach Victor Hugo, der jedoch unbeendet bleiben musste, weil es dem jugendlichen Komponisten an allen notwendigen technischen Vorkenntnissen fehlte. Nichtsdestoweniger wandte er sich bald einem anderen Sujet zu, dem blutrünstigen Roman von Flaubert „Salambo". Doch

Digitized by Google

auch dieses Werk brachte er nicht zum Abschluss. Einige Nummern haben, gänzlich umgearbeitet, in seinen späteren Opern Verwendung gefunden.[1]) Der nächste Versuch — fürs erste blieb es bei solchen — überrascht durch seine unerhörte Kühnheit: Mussorgsky unternahm es, die Komödie von Gogol „Die Heirat", wie sie ging und stand, ohne ein Wort des Textes zu verändern, in Musik zu setzen. Über diesen „Versuch dramatischer Musik in Prosa" (so betitelt der Autor seine Partitur) schreibt Mussorgsky im Jahre 1868 an Cui: „In meiner opéra dialogué bemühe ich mich nach Möglichkeit, jene Intonationsschwankungen grell zu beleuchten, die in den Gesprächen der handelnden Personen anscheinend infolge der geringfügigsten Ursachen sogar bei den unbedeutendsten Worten zutage treten."[2]) Wie man sieht, schreckt der Verfasser vor den letzten Konsequenzen des von Dargomyshsky in Anwendung gebrachten „melodischen Rezitativs" nicht zurück. Allerdings verfolgt er sie nicht weit. Die „Heirat" blieb unbeendet, ganz fertig liegt nur der erste Akt vor. Im Freundeskreise ist dieses Unikum von Operntorso häufig aufgeführt worden, wobei Mussorgsky selbst, der über ein hervorragendes schauspielerisches Talent verfügte, stets mitwirkte. Leider ist das Werk bis heute nicht herausgegeben. Die Handschrift befindet sich in der Öffentlichen Bibliothek zu Petersburg. Warum Mussorgsky seinen Versuch einer Prosaoper nicht zum Abschluss gebracht hat, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Er mag nach der Aufführung von Dargomyshsky's „Steinernem Gast" eingesehen haben, dass der „Sprechgesang" von der Bühne aus im Verlauf mehrerer Stunden nicht sehr anregend wirken kann. Jedenfalls bringt er ihn in seinen späteren Bühnenwerken nicht mehr in Anwendung. Gleichzeitig hinderte ihn aber an der Fertigstellung der „Heirat" auch die mit Feuereifer aufgenommene Arbeit am „Boris Godunow", zu dem er selbst nach den Puschkin'schen Szenen den dramatischen Entwurf anfertigte. Der erste Akt lag in zwei Monaten vor, die vollständige Partitur im Winter 1870. Die Erstaufführung des Werkes fand am 27. Januar/8. Februar 1877 statt. Sie erregte einen wahren Sturm in der gesamten russischen musikalischen Presse. Der Hauptvertreter der „mächtigen Clique",[3]) Stassow, geriet in einen Taumel des Entzückens; Cui verhielt sich merkwürdigerweise kühler;[4]) Hass und Entrüstung atmeten die Berichte der „Deutschen Partei", als deren Sprach-

[1]) Genaue Angaben darüber macht W. Stassow: Ges. Werke, B. III, S. 764.

[2]) W. L. Baskin: l. c., S. 25.

[3]) Mit diesem Spitznamen („mogutschaja kutschka") wurde die neurussische Schule von der Oppositionspartei gern bezeichnet.

[4]) In seiner Rezension („St. Petersburger Nachrichten", 1874, No. 34) tadelt er die seiner Ansicht nach von Mussorgski vorgenommene „Herabwürdigung des künstlerischen Realismus zur anti-künstlerischen Realität".

Digitized by Google

rohr hauptsächlich Hermann Laroche, der kürzlich verstorbene intime Freund Tschaikowsky's fungierte. Beim Publikum fand die Oper nichtsdestoweniger Anklang und wurde nur infolge Intrigen bald nach der ersten Aufführung vom Repertoire entfernt. Erst in den letzten Jahren ist das Werk wieder zu Ehren gekommen und nimmt jetzt auf dem Spielplan aller bedeutenderen Opernbühnen Russlands den ihm gebührenden Platz ein.

„Boris Godunow" ist ohne Zweifel eines der allerhervorragendsten Werke der ganzen russischen Opernliteratur. Es kann als erster Versuch gelten, einen gesunden musikalischen Naturalismus auf dem Gebiete der dramatischen Kunst zur Anwendung zu bringen. Mit meisterhaften Strichen zeichnet Mussorgsky das russische Volk. Er war ein überaus feiner Psychologe, der besonders die Regungen der Volksseele in liebevollster Weise zu enträtseln verstand. Von jeher hatte sich Mussorgsky zum russischen Volke hingezogen gefühlt, und zwar vorzugsweise zu den untersten Schichten. Ihn interessierte der Typus des russischen Bauern mit seinem reichen und mannigfaltigen Seelenleben, jener „mushik", der seit der Weltberühmtheit Maxim Gorki's auch dem ausserrussischen Europa kein Fremder mehr ist. Die Volksszenen im „Boris Godunow" gaben dem Dichter und dem Komponisten reichlich Gelegenheit, dieser Liebe und dem Verständnis für „Massenpsychologie" künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Mit den üblichen „Chören" europäischer Opernliteratur haben die Volksszenen im „Boris Godunow" nichts Gemeinsames. Hier lebt jede Person des grossen Haufens ihr eigenes Leben, alle diese einzeln hervortretenden „Fomki" und „Mitjuchi"[1]) sind typische, überaus charakteristische Vertreter des russischen Volkes; jedes Wort, jeder Ton ist naturwahr. Mit musikalischem Schliff, mit „Stilisierungen" irgendwelcher Art war diese Wirkung nicht zu erreichen, das sah Mussorgsky bald ein und gelangte, als er einen Ausweg suchte, zu einer künstlerischen Darstellungsmanier, die eben nur als „musikalischer Naturalismus" bezeichnet werden kann. Er schreibt darüber in einem Briefe an Stassow vom 18./30. Oktober 1872:[2])

„Die künstlerische Darstellung des Schönen als dem alleinigen Objekt der Darstellung, ist eine grobe Kinderei, das Säuglingsalter der Kunst. Die feinsten, nicht immer schönen, Züge der menschlichen Natur und der menschlichen Massen, ein eigensinniges Bohren in diesen wenig durchforschten Gebieten und ihre Nutzbarmachung: das ist der wahre Beruf des Künstlers. Neuen Ufern zu! — furchtlos den Stürmen, Klippen und Riffen trotzend — neuen Ufern zu! In den menschlichen Massen, im einzelnen Menschen gibt es gar feine Saiten, die die Berührung scheuen, die von Niemandem noch zum Erklingen gebracht worden sind. Sie bemerken und verstehen lernen, lesend, beobachtend, erratend, das sind Aufgaben, herrlich, wie herrlich!"

[1]) Ordinäre Abkürzungen russischer Vornamen.

[2]) W. Stassow: Ges. Werke, B. III, S. 796.

Digitized by Google

Der Lösung dieser Aufgaben hat Mussorgsky sein ganzes Kunstschaffen geweiht. Er war dazu berufen wie kein anderer, denn als Seelenkünder hat Mussorgsky unter den Musikern, selbst unter den Grossen und Grössten, kaum seinesgleichen. Für eine jede Regung der menschlichen Psyche findet er den adäquaten musikalischen Ausdruck. Im „Boris Godunow" gelingen ihm die tragischen Akzente des Zaren Boris gleich unnachahmlich wie etwa die burleske Komik des verkommenen Bet- und Saufbruders Warlaam. Mit zu den anziehendsten Seiten im Wesen des Musikers und Menschen Mussorgsky gehört der warmherzige Humor, von dem sein ganzes Leben und Kunstschaffen durchleuchtet ist. Es ist jener gemütstiefe, gütiger Menschenliebe entsprossene Humor, der „durch Tränen lächelt". Mussorgsky berührt sich hierin mit Dargomyshsky, mehr aber noch mit Gogol, der überhaupt manchen gemeinsamen Zug mit dem musikalischen Schöpfer der „Heirat" aufweist. Bemerkenswert ist z. B. bei beiden Künstlern die auffallend untergeordnete Rolle, die sie in ihren Werken dem erotischen Elemente zuerteilen. Einige Szenen im „Boris Godunow": die Neckereien, die die Dorfjugend mit dem „Jurodiwy"[1]) treibt, die „Szene in der Schenke an der litthauischen Grenze" hätte ausser Mussorgsky vielleicht tatsächlich nur Gogol in gleich genialer Weise entwerfen können — wäre Gogol Musiker gewesen. Leider liegt die Partitur des „Boris Godunow" in ihrer ursprünglichen Fassung nicht mehr vor. Nach dem Tode des Komponisten ist die glättende Hand Rimsky-Korssakow's darüber hingefahren und hat einige der charakteristischsten Unebenheiten und Rauhheiten der „naturalistischen" Harmonisation und Instrumentation in wohlanständiger Weise nivelliert. — Noch bevor „Boris Godunow" seine Uraufführung erlebt hatte, machte sich Mussorgsky an ein neues Bühnenwerk „Chowanschtschina". W. Stassow hatte ihn auf die interessante Epoche der russischen Geschichte um die Wende des 17. Jahrhunderts aufmerksam gemacht. Der erbitterte Kampf, den die alt-russische Partei, an deren Spitze die Fürsten Chowanski standen, im Verein mit den altgläubigen Sektierern, den sogenannten „Raskolniki", gegen die Reformpartei Peters I. führte, musste einen prächtigen Hintergrund für eine historische Oper abgeben. Leider erfüllte Mussorgsky die Hoffnungen, die seine Freunde auf das neue Werk gesetzt hatten, nicht ganz. Die „Chowanschtschina" weist zwar einige hochtalentvolle Seiten auf, besonders die lebendigen und aufgeregten Volksszenen sind dem Komponisten unnachahmlich gelungen, doch als Ganzes steht die Oper weit zurück hinter „Boris Godunow." Die Schilderung der historischen Epoche, die in beiden Werken

[1]) Ein besonderer Typus schwachsinniger Bettler, die unter dem kläglichen Gesange religiöser Lieder von Dorf zu Dorf ziehn und mehr Spott als milde Gaben ernten.

Digitized by Google

gleich meisterhaft ist, dient im „Boris Godunow" nur als Hintergrund, von dem sich die tragische Gestalt des Zaren Boris in grossartiger Plastik abhebt; in den „Chowanschtschina" ist sie künstlerischer Selbstzweck, es fehlt der Kernpunkt, auf den sich das Hauptinteresse des Zuhörers konzentriert, ein dramaturgischer Fehler, durch den die Wirkung der Oper notwendig eine erhebliche Einbusse erleiden muss. Eine Aufführung der „Chowanschtschina" zu Lebzeiten des Komponisten wurde von der Prüfungskommission des Marientheaters in gesetzwidriger Weise hintertrieben.[1]) Die Uraufführung des Werkes fand erst 1886 in privatem Kreise statt. 1897 machte die russische Privatoper in Moskau den erfolglosen Versuch, das Werk seinem ständigen Repertoire einzuverleiben. Die letzte „komische" Oper Mussorgsky's „Der Jahrmarkt zu Sorotschinsk" ist unbeendet geblieben. Die Partituren des „Boris Godunow" und der „Chowanschtschina" bezeichnet Mussorgsky als „volkstümliche Musik-Dramen". Diese Benennungen drücken zur Genüge aus, was der Komponist an neuen Elementen in die russische Oper hineingetragen hat: die „Volkskunst" im engeren Sinne und im Anschluss an das Vorgehen Dargomyshsky's das „Drama", d. h. das poetische Kunstwerk im Gegensatz zum konventionellen Libretto.

Den schwersten Stand von allen Mitgliedern der neurussischen Schule hatte als Opernkomponist César Cui. Gleichzeitig als Schriftsteller mit reformatorischen ästhetischen Forderungen aufzutreten und als schaffender Künstler diesen theoretischen Erwägungen praktische Anwendung zu verleihen — das ist bis jetzt nur dem Genie gelungen; und obwohl Cui als sehr talentvoller Musiker stets gerechte Anerkennung finden wird, — irgend geniale Züge sucht man in dem Wesen dieses Komponisten vergeblich. In seinen ersten Opern verfolgt Cui noch die ausgetretenen Pfade der Routine. „Der Gefangene im Kaukasus" (nach Puschkin, 1857) und die einaktige komische Oper „Der Sohn des Mandarinen" (Text von Krylow, 1859) bieten im Sinne der künstlerischen Idee nichts Neues. Erst in seinem dritten Bühnenwerk schlägt Cui den Weg ein, der ihn der Verwirklichung seines musikalisch-dramatischen Ideals zuführen sollte. Als Ausgangspunkt diente natürlich auch ihm der „Steinerne Gast" von Dargomyshsky. Cui griff nach den Heineschen dramatischen Szenen „William Ratcliff", um sie womöglich in unveränderter Gestalt in Musik zu setzen. Da ihm jedoch die deutsche Sprache nicht geläufig war, musste er mit der übrigens vortrefflichen, russischen Übersetzung von Pleschtschejew vorlieb nehmen. So wurde „William Ratcliff" tatsächlich in seiner Originalfassung mit einem musikalischen Gewande umkleidet, nur hie und da mussten aus szenischen Rücksichten textliche Ausstopfungen und Einflickereien vorgenommen werden.

---

[1]) Vgl. den Artikel „Eine musikalische Gemeinheit" bei Stassow, Ges. W. Bd. III.

Digitized by Google

Bei der Veröffentlichung des Werkes sollte der deutsche Text dem Klavierauszuge beigegeben werden, doch stellte es sich heraus, dass die Heineschen Verse sich der Musik von Cui nicht anpassen liessen. Es musste eine Rückübersetzung des deutschen Gedichtes aus dem Russischen ins Deutsche vorgenommen werden; man braucht nicht hinzuzufügen, dass durch diese Übertragung die Heineschen Verse nicht gewannen. „William Ratcliff", an dessen Erscheinen auf den Brettern des Marientheaters zu Petersburg[1]) sich auch wieder eine lebhafte Zeitungspolemik knüpfte, blieb nicht das einzige Bühnenwerk Cui's, in dem er, den Prinzipien der neurussischen Schule getreu, den Text einer fertig vorliegenden dramatischen Dichtung in Musik gesetzt hat. 1888—89 schrieb er die Musik zu dem im Wortlaut unverändert gelassenen Drama von Richepin „Le Flibustier",[2]) 1900 die einaktige Oper „Das Gastmahl zur Zeit der Pest" nach dem ebenfalls in seiner Originalgestalt erhaltenen Gedicht von Puschkin.

Es kann an dieser Stelle nur flüchtig darauf hingewiesen werden, dass der Gesichtswinkel, von dem aus die neurussische Schule die als notwendig empfundene Vereinigung der Poesie und Musik betrachtet, ein falscher ist. Ein fruchtbares Zusammenwirken beider Künste wird nur dann möglich, wenn der poetische und musikalische Gedanke als Produkt eines Schöpfungsprozesses der Phantasie entspringen, oder wenn, zum mindesten, das poetische Kunstwerk in der Absicht geschaffen wird, erst durch das Hinzutreten der Musik seine Existenzberechtigung zu erhalten. Beim musikalischen Untermalen einer fertig vorliegenden dramatischen Dichtung, die nicht von vorneherein darauf angelegt ist, in dieser Weise koloriert zu werden, kann das Zustandekommen eines Kunstwerkes in eminentem Sinne immer nur dank einem glücklichen Zufalle möglich werden.[3])

Ausser den erwähnten Opern hat Cui bis jetzt für die Bühne geschrieben: „Angelo" (nach Victor Hugo, 1876), sein bestes Werk, „Der Sarazene" (nach dem Drama von A. Dumas-père: „Charles VII. chez ses grands vasseaux", 1889) und „Mamzelle Fifi" (nach Maupassant, 1903). In allen seinen Bühnenwerken hält Cui fest an dem Prinzip der melodischen Deklamation, die jedoch sehr reich ausgestaltet und dadurch nicht selten abgerundeten Liedformen nahe gerückt wird. Es würde zu weit führen, sollte auf die zahlreichen Opern dieses Komponisten im einzelnen eingegangen werden. Der Schwerpunkt des künstlerischen Schaffens liegt bei Cui nicht auf dem Gebiete der Oper. Er ist ein Meister der Kleinkunst

---

[1]) 14./26. Februar 1861.

[2]) 1894 mit gutem Erfolge in der Opéra comique zu Paris aufgeführt. Es ist dieses das einzige Bühnenwerk der neurussischen Schule, das über die Grenzen Russlands hinausgedrungen ist.

[3]) In Deutschland ist das jüngst in „Salome" geschehen.

Digitized by Google

und als solcher nicht geschaffen, in der Opernmusik Ausserordentliches hervorzubringen. Seine Bühnenwerke weisen zahlreiche feine Züge in Detail auf, doch fehlt ihnen die zwingende Einheit des Aufbaues, die Grossartigkeit der musikalischen und dramatischen Linienführung. Mit einem seltenen Taktgefühle vermeidet Cui, der Franzose von Geburt ist, in seinen Opern russische Sujets. Er hält sich nicht für berufen, in der „Volkskunst" eines ihm fremden Landes, das ihm freilich zur zweiten Heimat geworden ist, als Schaffender mitzuwirken. Das national-russische Element fehlt in seiner Musik vollständig, volkstümlichen Anklängen geht er mit einer an Ängstlichkeit streifenden Vorsicht aus dem Wege.

Als vollendetster Repräsentant der neurussischen Schule muss Mussorgsky gelten. In seinen Bühnenwerken trug er sowohl den formalen Forderungen, was das Wesen der Oper an sich anlangte, als auch den engeren nationalen Bestrebungen des Balakirew'schen Kreises Rechnung. Hinsichtlich der Weiterentwicklung und Erneuerung der Oper als Kunstform fand er einen wenigstens tapferen und überzeugungstreuen Mitkämpen in César Cui; nach der Seite der volkstümlich nationalen Ziele seines Kunstschaffens hin erwuchs ihm ein hochtalentvoller Mitarbeiter und Nachfolger in Nikolai Rimsky-Korssakow.

Rimsky-Korssakow ist der fruchtbarste unter den Opernkomponisten der neurussischen Schule. Wir besitzen von ihm bis jetzt elf grössere Bühnenwerke. Ein zielbewusstes, von einem einheitlichen Grundgedanken zusammengehaltenes Streben nach bestimmten musikalisch-architektonischen Formen tritt in diesen elf Opern übrigens nicht zutage. Eine jede von ihnen weist verschiedene, von ihrer Vorgängerin abweichende Stileigentümlichkeiten auf. Das Kunstschaffen des Komponisten macht den Eindruck, als wolle er alles versuchen und prüfen, um endlich „das Beste zu behalten". Noch hat sich Rimsky-Korssakow nicht entschieden, denn es ist nicht zu hoffen, dass die bei ihm in den letzten Jahren erfolgte Reaktion nach der Seite der grossen Spieloper hin,[1]) die seit den Zeiten Meyerbeers und Verdi's Gottseidank der Geschichte angehört, eine endgültige Entscheidung darstellt. In seiner Erstlingsoper „Das Mädchen von Pskow" (1870—1872; 1898 mit einem Prolog „Die Bojarin Wera Scheloga" versehen) hält Rimsky-Korssakow das Prinzip des melodischen Rezitativs fest, das er jedoch in späteren Werken wieder zugunsten abgeschlossener musikalischer Formen fallen lässt. Erst im Jahre 1898 entrichtet auch er seine Abgabe an die bei den Vertretern der neurussischen Schule nachgerade zur fixen Idee gewordene musikalische Dramenübersetzung mit der zum unveränderten Text einer dramatischen Studie von Puschkin kom-

[1]) „Pan Wojewode" (Petersburg, 1904).

Digitized by Google

ponierten Oper „Mozart und Salieri“, dem, nebenbei gesagt, vollendetsten russischen Werke dieses Genres. Wenn sich demnach Rimsky-Korssakow in bezug auf die formalen Bestrebungen der neurussischen Schule nicht als ganz verlässlicher Pionier erweist, so erreicht dagegen die Behandlung des volkstümlich nationalen Elementes in seinen Opern die Stufe höchstmöglicher Vollendung. Es fehlt Rimsky-Korssakow allerdings an jener bäurischen Ungeniertheit, mit der Mussorgsky seinen russischen „mushik“ wohlgemut und unbehandschuht auch dort anpackt, wo er nicht am saubersten ist; dagegen verleiht Rimsky-Korssakow der russischen Volksmusik eine künstlerische Verklärung nach der Seite des „Musikalisch-Schönen“ hin, wie sie ihr selbst durch Glinka nicht zuteil geworden ist. Dabei kommt ihm eine Eigenschaft zustatten, die ihn vor vielen Vertretern der neurussischen Schule vorteilhaft auszeichnet: sein imposantes technisches Können. Fast jede Seite einer Partitur von Rimsky-Korssakow weist kontrapunktische Kunststücke der überraschendsten Art auf, die jedoch nie aufdringlich wirken und oft erst bei liebevollem Eindringen überhaupt zu entdecken sind. Das motivische und harmonische Material der russischen Volksweisen versteht er in ungeahnter Weise zu behandeln und auszubeuten, dadurch geschickt und glücklich die Mängel der eigenen melodischen Erfindungsgabe verdeckend. Das Meisterwerk unter den Bühnenwerken Rimsky-Korssakow's ist seine Oper-Bylina[1]) „Sadko“. Dieses Werk nimmt in der Reihe der besten russischen Opern vielleicht überhaupt die erste Stelle ein. In ihm kommt Rimsky-Korssakow dem in allen Landen immer noch vergeblich gesuchten Ideal einer „Volksoper“ ziemlich nahe. Die ausserordentlich populäre Fabel und die durch und durch russische Musik erschliessen das Verständnis für dieses Werk auch den untersten Volksschichten, während durch das wundervolle Filigran der musikalischen Arbeit, durch die kühne Originalität und phantastische Schönheit der Instrumentation selbst der anspruchsvollste Musikkenner interessiert und befriedigt werden muss. Rimsky-Korssakow ist ein musikalischer Märchenerzähler par excellence. Das deutsche Publikum kennt ihn als solchen aus der Orchesterphantasie „Scheherezade“, doch steht dieses Werk in jeder Beziehung weit zurück hinter den phantasiereicheren Bühnendichtungen desselben Autors, von denen hier ausser dem unvergleichlichen „Sadko“ noch folgende namhaft gemacht seien: „Snjegurotschka“ („Die Schneejungfrau“), ein Frühlingsmärchen (Petersburg, 1882), „Die Mainacht“ (Petersburg, 1895), „Das Märchen vom Zaren Saltan, seinem Sohne, dem ruhmreichen und mächtigen Prinzen Guido Saltanowitsch

[1]) Bezeichnung der russischen Volksepen, die sich durch einen überaus phantastischen Inhalt und wunderbare sprachliche Schönheiten auszeichnen.

Digitized by Google



E. T. A. HOFFMANN
nach einem seiner Selbstporträts



VI. 14

Digitized by Google

und der wunderschönen Prinzessin Schwan" (Moskau, 1900), „Der unsterbliche Koschtschei", ein Herbstmärchen (Moskau, 1902), und „Die Sage von der unsichtbaren Stadt Kitesh und der Prinzessin Feuronia" (unaufgeführt). Die Stoffe, die Rimsky-Korssakow in seinen Opern behandelt, sind fast alle volkstümlich-russisch. Nur dreimal verlässt er den heimischen Boden: in dem erwähnten Musikdrama „Mozart und Salieri" und in den Opern „Servilia" (Petersburg, 1902) und „Pan Wojewode" (Petersburg, 1904) — in beiden letzten Fällen nicht zum Vorteile des Werkes. Die Kunst Rimsky-Korssakow's ist zu sehr durchtränkt von russischen Elementen, als dass es ihm je gelingen könnte, seine Nationalität zu verleugnen. Er wird die russischen Geister, die er mit soviel Glück beschworen hat, nicht mehr los. Diese aber nehmen sich auf dem Forum Romanum (in „Servilia"), oder inmitten der polnischen Aristokratie des 17. Jahrhunderts („Pan Wojewode") merkwürdig genug aus.

Eine Sonderstellung unter den Opern Rimsky-Korssakow's behauptet „Die Zarenbraut" (Moskau, 1899). Das hochdramatische Sujet war von Balakirew ursprünglich Borodin vorgeschlagen worden, doch starb Borodin, noch bevor er den ersten Entwurf fertigstellen konnte. Rimsky-Korssakow, der auch schon bei Mussorgsky als musikalischer Testamentsvollstrecker fungiert hatte, entnahm dem Nachlasse Borodin's das fertige Libretto und schrieb dazu, hingerissen von der dankbaren Aufgabe, eine Musik, die zu dem Besten gehört, was der Komponist auf dem Gebiete der Oper geschaffen hat. Originell berühren bei der Mozartischen Formenstrenge, mit der der Opernstil in diesem Werke behandelt ist, die ersten Versuche leitmotivischer Arbeit, ein Verfahren, das Rimsky-Korssakow auch später in dem Herbstmärchen „Der unsterbliche Koschtschei" mit Glück zur Anwendung bringt. Von einer Ausbeutung des leitmotivischen Prinzipes im Sinne eines einheitlichen, das ganze Werk umhüllenden symphonischen Gewebes ist freilich noch keine Rede, doch bergen diese ersten Versuche immerhin einen gesunden Kern, dem es vielleicht vorbehalten ist, in der nachmaligen Opernproduktion in Russland zu kräftiger Blüte zu gelangen.

Als das am wenigsten radikale Mitglied der neurussischen Schule präsentiert sich Alexander Borodin, der sogar den Mut gefunden hat, entgegen den herrschenden Ansichten seines Kreises das Gebiet der Kammermusik ernstlich zu kultivieren. Gleich Cui hat Borodin seine musikalisch-schöpferische Tätigkeit nicht als eigentliche Lebensaufgabe betrachtet. Cui steht auch heute noch als Generalleutnant und Professor der Fortifikation an den Akademieen des russischen Generalstabes im aktiven Militärdienst; Borodin starb als Professor der organischen Chemie an der militärmedizinischen Akademie zu Petersburg, wo er sich inmitten der wissenschaftlichen Kreise für seine Leistungen als Lehrer und Gelehrter achtungsvoller

Digitized by Google

Anerkennung erfreute. Die wissenschaftlichen Arbeiten und eine angestrengte akademische Lehrtätigkeit raubten ihm naturgemäss den grössten Teil seiner Arbeitskraft und Zeit. Dieser Umstand erklärt zur Genüge die geringe Zahl der vorliegenden Produkte seiner musikalisch-schöpferischen Tätigkeit. Auf dem Gebiete der Oper hat Borodin ein einziges Werk hinterlassen: „Fürst Igor", eine Oper, die immer wieder das lebhafteste Bedauern erwecken muss, dass ihr hochbegabter Schöpfer in unerklärlicher Blindheit dem eigenen Talente gegenüber seinen eigentlichen Beruf verkannt hat und durch die gleichzeitige Tätigkeit auf zwei heterogenen Gebieten seine Arbeitskraft in einer Weise zersplitterte, die ihn hinderte, auf jedem von ihnen ganz der zu sein, der er hätte sein können. Die Oper „Fürst Igor" hinterliess Borodin unvollendet. Die Meisterhand Rimsky-Korssakow's hat den meisten Nummern der Oper ihre instrumentale Fassung verliehen, die Ouvertüre, ein prächtiges, lebensvolles Stück, ist von dem „Wunderkinde" der neurussischen Schule A. Glazounow[1]) aus dem Gedächtnis rekonstruiert worden. In seinem einzigen Bühnenwerke zeigt sich Borodin als Reichster der Reichen. Die unerschöpfliche Fülle musikalischer Schönheiten, die hier auf verhältnismässig geringem Raume zusammengedrängt sind, hebt „Fürst Igor" über die meisten Opern der neurussischen Schule empor. Borodin war, gleich Glinka, durch und durch Musiker und ausschliesslich Musiker; dem von dem Balakirew'schen Kreise propagandierten künstlerischen Realismus brachte er wenig Sympathie entgegen. Das rein „Musikalisch-Schöne", der Wohlklang als solcher wurde zum leitenden Schaffensprinzip bei ihm. Eine seltene melodische Erfindungsgabe, die auf dem fruchtbaren Boden origineller harmonischer Gestaltungskraft oft in ungeahnter Weise emporblüht, machte ihm die praktische Verwirklichung dieses Prinzipes leicht. Das russische Element findet bei Borodin liebevolle Pflege, doch verwendet er es nicht mit der Ausschliesslichkeit eines Mussorgsky oder Rimsky-Korssakow, deren schöpferische Phantasie sich nie ganz von den nationalen Fesseln befreien kann. Mit grossem Glück führt Borodin im „Fürst Igor" die originellen musikalischen Klänge des Orients ein, durch die die eigene Erfindungsgabe des Komponisten oft in unbeabsichtigter Weise beeinflusst wird. An die meisterhafte Schilderung des orientalischen Lokalkolorits im „Fürst Igor" reichen die ähnlichen Versuche bei Mussorgsky und Rimsky-Korssakow nicht heran. Als musikalischer Orientalist kommt Borodin allenfalls, so merkwürdig das auf den ersten Blick erscheint, ein Vertreter der „Deutschen Partei" nahe: Anton Rubinstein. Borodin hat die Erstaufführung

[1]) Die eminente musikalische Begabung Glazounow's zeigte sich sehr früh. Die erste Symphonie des 15jährigen Realschülers gelangte in einem Symphoniekonzert der „Musikalischen Freischule" zur Aufführung. Sie erregte die helle Begeisterung des Balakirew'schen Kreises, der Glazounow von nun ab zu den Seinen zählte.

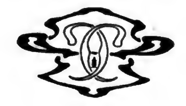
Digitized by Google

seiner Oper nicht erlebt. Sie fand 1890 im Marientheater zu Petersburg statt. Daran schloss sich ein Siegeslauf dieser Oper über alle russischen Bühnen, und heute gehört „Fürst Igor" zu den beliebtesten Repertoirestücken der meisten russischen Operntheater.

Ein Kuriosum, mit dem die neurussische Schule die einheimische Opernliteratur beschenkt hat, sei zum Schlusse noch erwähnt: 1872 bestellte der Direktor der Kaiserlichen Theater A. Gedeonow bei den Mitgliedern der neurussischen Schule eine vieraktige Balletoper „Mlada"; Borodin, Mussorgsky, Cui und Rimsky-Korssakow sollten je einen Akt schreiben. Der Auftrag wurde ohne Zögern ausgeführt, doch ist die „Mlada" in dieser ursprünglichen Fassung nicht aufgeführt worden, sondern erst 1893 in der fast vollständigen Neubearbeitung von Rimsky-Korssakow.

Ausser Mussorgsky, Borodin und Stassow sind alle anfänglichen Mitglieder der neurussischen Schule noch am Leben und erfreuen sich einer ungeschwächten Arbeitskraft. Selbst der greise Balakirew hat erst in jüngstverflossener Zeit wieder einige Neuigkeiten auf den Musikmarkt gebracht. Eine neurussische „Schule" im Sinne einer korporativen Einheit und einer ihren Grundprinzipien nach solidarischen Richtung besteht trotzdem nicht mehr. Von einer solchen kann nur im Hinblick auf die 60er und 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts die Rede sein. Die individuelle Entwicklung hat die einzelnen Vertreter der neurussischen Schule in ihrem späteren Kunstschaffen weit vom gemeinsamen Ausgangspunkt entfernt. Der Einfluss jedoch, den ihre einzelnen Repräsentanten, besonders Rimsky-Korssakow, auf allen Gebieten der musikalischen Kunstäusserung bei der nachfolgenden russischen Komponistengeneration gewonnen haben, ist ein enormer und lässt sich fürs erste kaum übersehen. Dank dem energischen Vorgehen der neurussischen Schule nach verschiedenen Richtungen hin, kommt die russische Musik auch als Faktor für die gesamte europäische Musikübung immer ernstlicher in Betracht, obwohl jene Übereifrigen unrecht haben, die jetzt schon mit dem Feldgeschrei „ex Oriente lux" dem Zuge der europäischen Musik die russische Fahne vorantragen wollen.

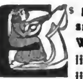
(Ein Schluss-Artikel folgt)





NEUE WAGNERSCHRIFTEN

angezeigt von Prof. Dr. W. Golther-Rostock

s gereicht mir zu besonderer Freude, im folgenden lauter solche Bücher anzuzeigen, die wertvolle Beiträge zur Kenntnis von Wagners Leben und Werken enthalten, die sämtlich vornehme Gesinnung mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und Sachkunde vereinigen und daher die Wagnerlitteratur nicht bloss vermehren, sondern auch bereichern.

95. **C. F. Glasenapp:** Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt. Dritte und vierte gänzlich neubearbeitete Ausgabe. Fünfter Band (1872—1877). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

96. **Wm. Ashton Ellis:** Life of Richard Wagner. Vol. V. Verlag: Kegan Paul, Trench, Trübner, London 1906.

97. **Max Koch:** Richard Wagner. Erster Teil 1813—1842. Mit drei Abbildungen. Verlag: E. Hofmann, Berlin 1907 (in der Sammlung von Biographieen „Geisteshelden" 55. und 56. Band).

98. **Richard Bürkner:** Richard Wagner, sein Leben und seine Werke. Verlag: Costenoble, Jena 1906.

99. **Houston Stewart Chamberlain:** Das Drama Richard Wagners. Eine Anregung. Zweite Auflage. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.

100. **Heinrich Porges:** Tristan und Isolde. Nebst einem Briefe Richard Wagners, eingeführt von Hans von Wolzogen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.

Glasenapps fünfter Band[1]) schildert ungemein lebendig, anschaulich und gründlich das erste Festspiel, seine Vorbereitung und seine Folgen. Wagner erscheint auf dem Gipfel seines Ruhmes und — seiner Leiden! „Von allen verlassen", so ist der auf das Festspiel unmittelbar folgende Zeitraum überschrieben. Ein wundervolles Wort über den Meister steht S. 74: „diese grossartige Vereinsamung hat mich von je zu staunender Liebe gezwungen; ich kann sein Wollen wie sein Können immer nicht begreifen und frage mich oft, welche Macht die grössere sein wird, die seinige oder die ihn umgebende Welt". Und S. 373 Anm. sagt Glasenapp mit Recht: „die Lebensbeschreibung jeder schöpferischen, überragenden Persönlichkeit ist einzig dazu bestimmt, eine schwere und bittere Anklage gegen die Mitlebenden und ein Richterspruch über sie zu sein". Zunächst wird die Niederlassung in Bayreuth geschildert, die Verwaltungsräte Muncker, Feustel, A. Gross treten uns entgegen. Dann folgen die Reisen Wagners an die Theater, um geeignete Kräfte auszusuchen; hierauf die Konzerte in Hamburg, Berlin und Köln, um Teilnahme und Geldmittel für Bayreuth zu schaffen. Unter schweren Krisen schritt die Vorbereitung zum Festspiel

[1]) Vgl. meine Anzeige des vierten Bandes in der „Musik" XII (1904) S. 147 ff.

Digitized by Google

nur langsam vorwärts, ja geriet eine Zeitlang ganz ins Stocken. Sie war für Wagner eine schwere Sorge, man wundert sich, wie er trotz allem Zeit und Kraft zur Vollendung der „Götterdämmerung" fand. Und abermals veranstaltete er Konzerte in Wien, Budapest und Berlin, um im Sommer 1875 die Vorproben abhalten zu können. Darauf kam der „Tannhäuser" und „Lohengrin" in Wien, der „Tristan" in Berlin mit allerlei Müh und Not und Ärger. Endlich gelang unter beständigen aufreibenden Kämpfen gegen allerlei persönliche und sachliche Unzulänglichkeiten das Festspiel von 1876, hatte vollen künstlerischen Erfolg, entfesselte in der Presse noch einmal alle niedrig gemeine Gehässigkeit und hinterliess einen grossen Fehlbetrag, den niemand decken wollte. Da musste sich der Meister im Mai 1877 den Mühen und Enttäuschungen der Londoner Konzerte preisgeben, so dass er tatsächlich vorher und nachher selber den grössten Teil der Arbeit und Kosten des Festspieles getragen hat. Aus allen diesen Wirren rettete er sich zum „Parsifal". Aus einer hohen Betrachtung von Wagners ganzem Leben ergibt sich eine durch die Verhältnisse erzwungene übermässige Kraftvergeudung. 1859 in Zürich wäre die rechte Zeit zum „Ring" gewesen, nicht erst 1876. Dann wäre der Ausbau der Festspiele, die Hochschule für dramatischen Stil, die ruhige Schöpfung neuer Werke möglich geworden, ein edleres fruchtbareres Ziel als die ununterbrochenen Kämpfe gegen Stumpfsinn und Bosheit der Mitwelt. Seit der letzten Auflage des Bayreuther Abschnittes (Band II 1882) hat sich der Stoff durch Urkunden, Briefe, Erinnerungen u. dgl. gewaltig vermehrt. Was in der alten Ausgabe die Seiten 369—502 in kleinem weitgedruckten Format beanspruchte, ist zu einem Band von 406 Seiten in grossem engbedruckten Format angewachsen. Glasenapp hat die kaum übersehbare Masse der Überlieferung völlig bemeistert, streng gesichtet und trefflich zusammengefasst. Seine Darstellung wird immer reifer, abgeklärter und vornehmer. Und wieviel wichtige Einzelheiten finden wir auf Schritt und Tritt in diesem Bande, z. B. S. 188 über die Siegfriedstudien, S. 222 über Lohengrinregie usw. Bereits in diesem Bande erhalten wir durchaus zuverlässige und ausreichende Mitteilung über Nietzsches Abfall. Das sorgfältige Namenverzeichnis gewährt erschöpfenden Einblick in den Reichtum des wahrhaft grossartigen Buches, das mit einem letzten sechsten Band zum Abschluss kommen soll. —

Ellis' fünfter Band[1]) behandelt auf 460 Seiten einen Abschnitt, der in Glasenapps drittem Band nur 40 Seiten beansprucht: Wagners Londoner Aufenthalt von Anfang März bis Ende Juni 1855. Im ersten Kapitel berichtet Ellis sehr ausführlich über die Faustouvertüre, ihre ursprüngliche und endgültige Fassung und ihren motivischen Bau. Dann wird Wagners Berufung nach London und die Geschichte der acht von ihm in der alten philharmonischen Gesellschaft geleiteten Konzerte mit grosser Umständlichkeit erzählt. Ellis nimmt das ganze Material, insbesondere sämtliche Zeitungsberichte in seine Darstellung auf und widerlegt Zug um Zug das in England noch immer verbreitete ungeheuerliche Lügenbuch von Praeger, das in Deutschland vom Verleger (Breitkopf u. Härtel) nach Chamberlain's Ausführungen in den „Bayreuther Blättern" 17 (1894) S. 1 ff. zurückgezogen wurde. Man erfährt aus dem Bande also weniger von Wagner selbst als von der feindseligen Umgebung, in die er verschlagen wurde. Nach Ellis' Ansicht spielte der schwatzhafte Praeger schon 1855 eine für Wagner sehr unheilvolle Rolle, indem er durch wohlgemeinte, aber ungeschickte Berichte in einer New Yorker Zeitschrift der böswilligen Londoner Kritik entgegnete und wesentlich daran schuld war, dass Wagner mit der Londoner Gesellschaft keine persönliche

---

[1]) Vgl. meine Anzeige des 3. und 4. Bandes in der „Musik" X (1904) S. 272f. und XIV (1905) S. 267ff.


Digitized by Google

Fühlung gewann. So soll Praeger den ehrenwerten James Davison bei Wagner angeschwärzt haben, statt den Meister zu veranlassen, diesen Herrn durch einen Antrittsbesuch für sich günstig zu stimmen. Eine offene Aussprache zwischen Wagner und Davison hätte nach Ellis' Meinung vieles geklärt. Ich glaube, dass Ellis hier doch die Tatsachen seltsam verschiebt und Praeger mehr als er in diesem Falle verdient zum Sündenbock macht. Davison war ein Mann vom Schlage eines Hanslick, er war im Grunde nur für Mendelssohn eingenommen, hatte die Tannhäuserouvertüre schon 1854 heruntergerissen und schrieb in gemeinen und platten Witzen über Wagner, ehe er in London erschien. Mit einem solchen Menschen war jede Verständigung ausgeschlossen. Wagner hätte sich nur zwecklos erniedrigt, wenn er um seine Gunst sich bemühte. Wohl war es von Praeger dumm, gerade in diesem Augenblick noch das Judentum in der Musik hervorzuziehen und damit den Gegnern eine gefährliche Waffe förmlich in die Hand zu drücken. Aber auch ohne diesen Umstand war es von vornherein ausgeschlossen, dass Wagner gegen Mendelssohn im damaligen London überhaupt und bei Davison im besonderen aufkam. Auch die Richtigkeit der Schlusserwägung in Ellis' Buch, dass Wagner in der neuen philharmonischen Gesellschaft besser gefahren wäre als in der alten, scheint mir zweifelhaft. Ellis schliesst mit der traurigen Betrachtung: „practically a year lost to Wagner's creative works for nothing but a dole of money, spent almost ere he left us. Twenty years lost, and more, to England's own musical progress. Which was the moral victor? A press that pursued him with contumely; or the man who left our shores without a public word of scorn?“ Wenn ich auch einzelnen Schlüssen des Verfassers nicht beipflichte, so geschieht dadurch der hohen Bewunderung, die ich seiner erstaunlichen Gründlichkeit und seinem Scharfsinn zolle, nicht der geringste Eintrag. Besässen wir nur eine gleich erschöpfende Darstellung der Münchener Zeit! —

Das Buch von Max Koch ist streng nach den Regeln der vergleichenden Literaturwissenschaft gearbeitet, ohne dabei ins Kleinliche zu verfallen. Die Gesinnung des Verfassers ist durchaus dieselbe wie in den Grundwerken von Glasenapp und Chamberlain, neu und eigen sind seine wertvollen fachwissenschaftlichen Beiträge. Nach Goethe ist „die Hauptaufgabe der Biographie, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach aussen abgespiegelt“. Weiterhin sagt Koch: „wohl ist Wagner ohne das Element der Musik, sein Lebenselement, nicht zu denken. Aber seiner geschichtlichen Stellung und Aufgabe werden wir doch erst dann völlig gerecht, wenn wir den Musiker Wagner als eine der grössten Erscheinungen innerhalb der Geschichte der deutschen Dichtung, des deutschen und europäischen Dramas zu erfassen suchen, natürlich unter der Voraussetzung, dass das Drama aus den allgemeinen nationalen und kulturellen Verhältnissen hervorgeht und seinerseits wieder auf sie zu wirken bestimmt ist. In diesem Sinne möchten wir Wagners heldenhaften Lebensgang betrachten und dabei gerade auf die kleinen Quellen und Bächlein, welche dem künftigen Strom in seinem ersten jugendlichen Laufe zusickern und zufliessen, besonders achten, freilich ohne je einen Augenblick zu vergessen, dass alle die verschiedenen Einwirkungen und Anregungen auf ein grosses Menschendasein ihre Bedeutung eben erst dadurch erlangen, dass eine gewaltige Persönlichkeit geboren wurde und sich in Taten auslebte, zu deren fortschreitender Entwicklung diese von aussen kommenden Einflüsse beitragen dürfen.“ Also der Held, seine Umgebung und geschichtliche Stellung — darin erblickt Koch seine Aufgabe. Glasenapp schildert uns Wagners Kämpfe mit

Digitized by Google

der Welt, Chamberlain vertieft sich ganz und gar in Wagners innerste und rein selbständige Entwicklung, Koch stellt die geistigen Beziehungen zur Umwelt, soweit sie Anregung bot, in den Vordergrund und ergänzt somit die Biographieen seiner Vorgänger. Das Buch beruht auf überaus gründlichen Untersuchungen und feinen Beobachtungen und ist klar und fesselnd geschrieben. Der erste Teil behandelt die Kindheits- und Lehrjahre, der zweite Teil die Wanderjahre und ersten Opern (bis zum „Rienzi" einschliesslich), der Anhang enthält eine kurze Bibliographie. Im Leben Wagners bieten sich mannigfache Ähnlichkeiten mit Schiller, Goethe und Herder, die nach Gebühr hervorgehoben werden. Das Hauptgewicht legt Koch auf die Schilderung der ersten dramatischen Versuche. Wir hören nach dem seltenen, dem Verfasser zugänglichen Prachtwerk von Mrs. Mary Burrel (Richard Wagner, His Life and Works from 1813 to 1834, London 1905) Genaueres vom Trauerspiel „Leubald", in dem der junge Wagner Shakespeare und das deutsche Ritterschauspiel zu verschmelzen suchte, und das er endlich mit einer Musik, ähnlich der Beethovens zum Egmont, versehen wollte. So bewährt sich schon in den ersten Anfängen das Wort, das Wagner noch zur Zeit des „Parsifal" sprach: „Ich getraue mich nur soweit mit der Musik einzulassen, als ich in ihr dichterische Absichten zu verwirklichen hoffen darf." Koch bezeichnet als die drei Grundelemente, die in Wagners Persönlichkeit zu wunderbar einheitlicher Wirkung gelangten, die romantische Dichtung und Wissenschaft, die deutsche Musik von Bach bis Weber, die griechische Kunst, wie sie in den Idealvorstellungen der deutschen Klassiker lebte. Bis zum Bayreuther Festspiel wirken diese drei Strömungen befruchtend ineinander. Sehr gut sind Kochs Bemerkungen über Wagners Beziehungen zum Jungen Deutschland, über die Aufsätze und Dichtungen aus der Pariser Zeit. Zum „Rienzi" zählt Koch S. 334 sämtliche neben Wagner bestehenden Bearbeitungen des Stoffes auf. Überall bewährt sich so die vergleichende Literaturwissenschaft, auf deren Hintergrund Wagners Eigenart und Selbständigkeit erst recht deutlich wird. Trefflich wird S. 147 ff. Wagners Musik zu Raupachs „Enzio" geschildert und in der Anlage mit Beethovens Egmontmusik verglichen. Die Bibliographie ist ein erster, kritischer Versuch, aus der Unmasse der Wagnerliteratur das Wichtigste herauszuheben. Auch hier ist Kochs Auswahl im ganzen zu loben, wennschon ich einiges vermisse, anderes getrost übergangen und die auszeichnenden Sterne manchmal sparsamer verteilt hätte. Guido Adlers unfruchtbare Vorlesungen über Wagner brauchen keinen Stern und H. T. Fincks Wagnerbiographie (1896 und 1906) bedarf einer energischen Warnungstafel (vgl. „Bayreuther Blätter" 1897 S. 180 f). Koch hat für das ganze Werk noch zwei Bände in Aussicht genommen, von denen der zweite Dresden, Zürich und Liszts Neu-Weimar, der dritte Wagners zweite Wanderzeit, München, Tribschen und Bayreuth darstellen wird. —

Bürkner beabsichtigt ein gutes und gediegenes Volksbuch über Wagner. Er bietet keine neuen Untersuchungen, wohl aber fasst er die bisherigen Ergebnisse in gemeinverständlicher Darstellung zusammen. Das Buch ist durchaus gelungen. Es ist nicht zu umfangreich und doch für seinen Zweck ausführlich genug; es beruht auf gründlichen Kenntnissen und richtiger Gesinnung. Das Buch möchte in weiten Kreisen um wahre, verständnisvolle Liebe für Richard Wagner werben: „Solange Wagner bei der überwiegenden Mehrzahl der Zeitgenossen im Grunde doch nur als der Dichterkomponist beliebter Opern und als Verfasser des Parsifal gilt, ist von wahrer Liebe zu ihm noch nicht die Rede. Die würde erst dann zu finden sein, wenn jedermann eingesehen hat, dass es sich hier um etwas anderes als um einen erfolgreichen Opernkomponisten handelt; dass Wagner vielmehr ein Dichter und Denker, ein Weiser und Weissager ist; dass er zu den grossen und guten Meistern

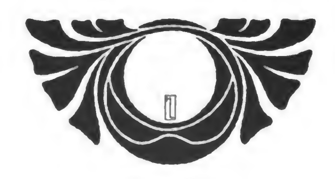
Digitized by Google



unseres Volks gehört, die uns ein solches neues Wort zu sagen haben, das für unser geistiges und sittliches Wohlbefinden zu hören und zu beherzigen not tut." Bürkner behandelt auch die einzelnen Werke, ihre Geschichte und ihren Inhalt. Gerade hierbei wirkt er anregend und vertiefend und vermeidet flache Nacherzählung der Handlung. Er weiss vortrefflich alles Wesentliche über Musik und Dichtung und Idee kurz und anschaulich herauszuheben. Nur die Quellen sind manchmal irrig oder unvollständig angegeben, z. B. beim „Tristan", wo S. 189 von einer Wagner vorliegenden Ausgabe Grimms, die gar nicht besteht, die Rede ist und behauptet wird, R. Bechstein habe Gottfrieds „Tristan" zum ersten Male herausgegeben. Doch sind solche Ungenanigkeiten nebensächlich. Wagners Schriften werden gebührend berücksichtigt und gewürdigt. Auch dort, wo Bürkner andrer Meinung ist, lässt er dem Meisterwort volles Recht. Peinlich berührt uns S. 313 Bürkners Eintreten für das Forschen am Versuchstier. Man ersieht daraus mit Schrecken, wie tief die christlich-kirchliche Dogmatik und Ethik, der Bürkner als Superintendent zugeschworen ist, in der Religion des Mitleids unter der indisch-arischen Weisheit und Weltanschauung steht. Wagner wie Schopenhauer musste gegen die semitisch grausame Nützlichkeitslehre sich wenden, und der echte Jünger soll gerade hierin dem Meister folgen. Ich bedaure diese Stelle lebhaft; sie ist ein Flecken in Bürkners Buch. Bürkner ist in allen übrigen sachlichen und persönlichen Fragen, z. B. beim König Ludwig, bei „Tristan", „Meistersingern" und „Parsifal" sehr feinfühlig, so dass in diesem Punkt sein Buch sonst hohes Lob verdient. Unter den populären Schriften über Wagner trägt es fraglos den Preis davon und darf aufs wärmste empfohlen werden. —

Zu guter Letzt erwähne ich noch die neue Ausgabe von Chamberlain's vorzüglicher Schrift über das Drama Richard Wagners, wo zum erstenmal mit wunderbarer Klarheit Wesen und Eigenart des deutschen Dramas bestimmt wurde. Das kleine Buch gehört zu den ganz seltenen Grund- und Standwerken der Wagnerliteratur und muss immer wieder gelesen werden. —

Unser in der „Musik" Bd. 20 (1906) S. 6 Anm. ausgesprochener Wunsch ist erfüllt. Die Tristanstudie von Heinrich Porges, die beste und gründlichste Erläuterung der Dichtung und Musik liegt in einer schönen Buchausgabe, der wir viele Leser wünschen, vor.



Digitized by Google





VI. 14

SERGEI TANEJEW

Digitized by Google

Digitized by Google



REVUE DER REVUEEN

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1907, No. 3/21. — Fritz Prelinger bringt einen anregenden Aufsatz über „Nordische Musik". Verfasser stellt zunächst gegenüber d'Indy's wenig artiger Ansicht über deutsche Musik fest, dass Deutschland noch immer die Mutter aller grossen Musik ist. Bei der historischen Betrachtung der Musikentwicklung erkennt man sogleich, dass „die Musik erst dort schön, d. h. musikalisch wird, wo sich germanischer Einfluss einstellt (Niederländer) und dass dort nur Einfluss möglich wurde, wo germanisches Blut das lateinische romanisierte". Die seit vielen Jahrzehnten bestehenden nationalen Zentralisierungsbestrebungen haben auch die Künste wieder charakteristischer werden lassen: „wir sprechen speziell von russischer, von böhmischer, von skandinavischer Musik". Verfasser fasst dann die Musik Dänemarks und Finnlands unter „Nordischer Musik" zusammen. Der Musiksinn der Nordländer scheint hauptsächlich auf intimere Wirkungen auszugehen; die reiche Menge der Kammermusik lasse darauf schliessen. Es wird dann das künstlerische Schaffen folgender Tonsetzer besprochen: Camillo Carlsen; Fini Henriques; Adolf Wiklund; Georg Hoeberg; Per Winge; Johan Amberg; Fritz Crome; Tor Aulin; Otto Mallings; August Enna; Sigurd Lie; Agathe Backer-Gröndahl; Ludwig Holm; Emmanuel Wad; Christian Sinding; Emil Sjögren; Bror Beckman; Jakob Fabricius; Armas Järnefelt; Hakon Boerresen; Johan Halvorsen; Eyvind Alnaes u. a. m. — Felix Draeseke erörtert die Frage: „Was tut der musikalischen Produktion not?" Soll die heutige Produktion wieder in gesunde Strömungen einlenken, so ist vor allem zu empfehlen, das ins Auge zu fassen, was seinerzeit von den grossen Meistern angestrebt worden ist. „Denn diese haben nicht nach Regeln geschaffen, sondern uns durch ihre Werke die Regeln gegeben." Verfasser prüft dann des weiteren Melodie, Rhythmus und Harmonie hinsichtlich ihrer durch die Meister erprobten Bedeutung, Wertschätzung und Notwendigkeit, sowie ihres gegenseitigen Verhältnisses untereinander...... „Wie ohne Melodie wir keine Klarheit über die Gedanken des Komponisten erlangen, ohne Rhythmus der Umriss der Erfindung unbelebt und starr bleibt, ohne Harmonie der belebte Umriss uns skelettartig anmutet und nicht zur plastischen Gestalt wird, und die Instrumentation nur als schöner Farbenschmuck hinzutritt, der mit dem eigentlichen Wesen der Schöpfung weniger zu tun hat, als dass er ihre Reize unendlich erhöhen kann, — so erscheint schliesslich die formelle Gestaltung dieses gesamten Materials als eine gebieterisch sich geltend machende Hauptsache, ohne deren kunstvolle Gestaltung vieles unverständlich erscheinen und wir uns nur einer rohen Zusammenstellung von musikalischem Material gegenübersehen würden, das die ordnende Künstlerhand erst erwartete." — Über „die deutsche Winteroper in London" schreibt C. Karlyle. — In einem Essay „Salome' in Amerika" wendet sich August Spanuth gegen die Ansicht vieler, dass das Publikum des Metropolitan Operahouse durch die Kritiker gegen die „Salome" aufgehetzt worden sei und zeigt an der Hand verschiedener Exzerpte, dass die New Yorker Kritiker keine Moralfanatiker sind. — Ferner sind zu erwähnen: Agda af Wetterstedt: „Deutsche

Digitized by Google

Gesangskunst in englischer Beleuchtung." — Hugo Leichtentritt: „Neue Werke von Max Reger."

VEREINIGTE MUSIKALISCHE WOCHENSCHRIFTEN (Leipzig) 1907, No. 3/11. — Julius Schuch gedenkt des fünfzigsten Geburtstages von Wilhelm Kienzl am 17. Januar 1907 in einem Gedenkblatt „Dr. Wilhelm Kienzl." Kienzl ist bei seinem 74. Opus angelangt. Seine ganze musikalische Erscheinung und Eigenart tönt am deutlichsten aus seinen vier Opern, die zugleich seinen künstlerischen Werdegang kundgeben. Von den vier Werken: „Urvasi", „Heilmar", „Der Evangelimann", „Don Quichote" hält Kienzl selbst den „Don Quichote" für sein bestes Werk. Da Kienzl zu sehr Musikdramatiker ist, hat es ihn nicht sonderlich angeregt, sich auch auf symphonischem Gebiete zu betätigen. Seine zahlreichen anderen musikalischen Arbeiten lassen ihn wie seine bisher erschienenen Aufsätze und Bücher als einen scharfen Beobachter und feinfühligen und hochgebildeten Musiker erkennen. — Zum 13. Februar bringt Erich Kloss einen Artikel „Richard Wagner als Musik-Feuilletonist." Von seinen Berichten interessieren mit am meisten seine treffenden und lebendigen Schilderungen über das gänzlich flache und seichte Kunstleben in Paris. Besonders auf Scribe, den damals allmächtigen Beherrscher aller Theater, schiesst Wagner bei jeder Gelegenheit die Pfeile seines Sarkasmus ab. Wer ohne ihn eine Oper schreiben wollte, stürzte sich, nach Wagners eigenem Ausdruck, in sein offenbares Verderben. Denn ohne Scribe keine Oper, kein Stück — kein wahres Amüsement. Und „Amüsement" ist für den Pariser alles! „Glaubt ihr, dass er daraus keinen Vorteil zu ziehen verstehe? O, er ist der Gesegnetste von allen! Er lässt sich die Erfolge bezahlen, die andere erkämpften, und, wenngleich jeder überzeugt ist, dass z. B. die Musik des ‚Robert' mehr wert sei als der Text, so weiss doch auch jeder, dass Scribe mehr als Meyerbeer mit dieser Oper einnahm." Mit gleicher Ironie schildert uns Wagner den Heros der Pariser Mode bei seinen Empfängen abends im Salon und vormittags in seinem Arbeitsbureau. Er meint, von Scribe dürfe man eigentlich unmöglich anders reden als in begeisterten Versen oder in einer Hymne, die etwa so anfangen müsste: „Dir, hoher Schreibegott, schaffender Genius sonder gleichen, Selbstherrscher aller Theater von Paris, Mann der unerschöpflichen Renten, Ideal der wöchentlichen Produktionskraft, dir ertöne mein ehrfurchtscheues Lied!" — Ferner sind zu erwähnen: Hugo Daffner: „Über die Instrumentalpraxis im 18. Jahrhundert" (Fortsetzung und Schluss). — Max Chop: „Der deutsche Militärkapellmeister und die deutsche Militärmusik". — A. Eccarius-Sieber: „Cyrill Kistler †". — Leopold Wallner: „Biographie von César Franck oder Der Fall d'Indy". — E. Keil: „Jaques-Dalcroze und die musikalische Pädagogik der Zukunft". — A. N. Harzen-Müller: „Das plattdeutsche Kunstlied".

BALTISCHE BLÄTTER FÜR MUSIK (Riga) 1907, No. 1/4. — Die „Riga'sche Zeitung" hat unter dem Namen „Baltische Blätter für Musik" (Redakteur: Carl Waack) eine Beilage ins Leben gerufen, die den musikalischen Kreisen der baltischen Provinzen ein Fachorgan bieten soll, das sie über die musikalischen Ereignisse des In- und Auslandes eingehender informiert. Aus dem Inhalt der vorliegenden Nummern ist zu erwähnen: Friedrich Hofmann: „Eindrücke von ‚Salome'." „Strauss ist kein Dramatiker und ‚Salome' beweist es aufs neue. Er hat die musikalische Ausdrucksweise der Wagnerschen Dramen, die aus starken, natürlichen, elementaren und jedem verständlichen Gefühlen entwickelt ist, auf eine Handlung angewendet, die einen ganz anderen musikalischen Stil verlangt. Strauss ist eben nicht original. Die Kunst Wagners, aus Tönen des einfachen Dreiklangs Motive und Themen zu erfinden, die nun in alle

Digitized by Google

Ewigkeit dastehen, als hätte sie die Natur geboren, die hat Strauss weniger als andere Nachfolger Wagners. In allem ist eben das schaffende Genie leichter nachzuahmen als in seiner — Einfachheit." — Hans von Wolzogen: „Zur Konfusion in der Musik." — „Wilheim von Lenz", ein Gedenkblatt von Joh. von Eckardt.

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München) 1907, No. 2/5. — Der Inhalt der vorliegenden Nummern setzt sich hauptsächlich aus Abhandlungen über Stimmhygiene und Gesangsreform zusammen. Es sind davon hervorzuheben: Arno Liebling: „Gesundheitsgemässes und phonetisch richtiges Sprechen". — Otto Schwidop: „Zur Hygiene der Stimme" und „Anleitung zur Heilung von Stimmstörungen". Nana Weber-Bell: „Zur Verbreitung der Prof. Engelschen Stimmbildungslehre". — Ferner: Max Chop: „Dichtung und Musik zu ‚Parsifal'." — Emil Krause: „Exotische Musik". — Georg Richter: „Neue Bahnen auf altem Gebiete."

MUSIKLITERARISCHE BLÄTTER (Wien) 1907, No. 1/2. — Der neue Chefredakteur des Blattes, Victor Lederer, beantwortet zu Beginn des neuen Jahrgangs mit schwungvollen Worten die Frage: „Was wollen die ‚Musikliterarischen Blätter'?" Sie wollen „arbeiten auf dem Felde der Kunst und Kultur. Arbeiten an der Förderung der musikalischen Produktion aller Völker. .... Nicht auf den Strömen der Mode wollen wir unser Schiffchen tummeln, keiner Mode, keiner Partei, keiner ‚Richtung' wollen wir dienen, wir wollen Kulturarbeit leisten. Wir wollen Kanäle bauen. Die Musikliterarischen Blätter sollen ein internationales Zentralorgan der gesamten musikalischen Produktion und Literatur werden. Eine ständige Rubrik soll u. a. ‚Musikgeschäftlichen Nachrichten' gewidmet sein. Ihre Bestimmung sei, ein treuer Berater aller Verleger und Musikalienhändler, aller Konzertveranstalter und -unternehmer zu werden. ... Das gross angelegte Reformprogramm ist überhaupt nicht durchführbar, wenn uns nicht alle jene ihre gütige Unterstützung leihen, die sich mit uns eines Sinnes fühlen und von der Notwendigkeit unserer Reformen überzeugt sind." Aus dem Inhalt sind zu erwähnen: Ferdinand Scherber: „Hausmusik". — Paul Dukas: „Schule und Individualität." — Heinrich Rietsch: „Robert Fuchs."

DIE STIMME (Berlin) 1907, No. 4/5. — Bedeutendere Beiträge in den genannten Nummern sind Aufsätze von: M. Bukofzer: „Tonansatz". — E. O. Nodnagel: „Theorie und Methodik der Stimmbildung im 19. Jahrhundert." — Carl Eitz: „Ein bequemes Mass für die natürlich-reinen Tonverhältnisse." — W. Berg: „Die Vortragssprache und Stimmbildungskunst bei den Alten" (Fortsetzung und Schluss). — Bruns-Molar: „Die soziale Lage der Sänger und der Kunstgesanglehrer."

DAS BLAUBUCH (Berlin) 1907 No. 1. — „Strauss Triumphator" betitelt sich ein Essay von Willy Tiktin. Das wesentliche Merkmal, das die „Salome" von den beiden anderen Musikdramen ihres Schöpfers, der „Feuersnot" und „Guntram", unterscheidet, und woraus sich die Besonderheit ihres Stils erklärt, beruhe darin, dass nicht ein den Intentionen des Tonsetzers angepasster, ad hoc bearbeiteter Stoff komponiert, vielmehr eine vorhandene Dichtung, der in keiner Weise Gewalt angetan wurde, übermalt ist. Dass in der Berliner Wiedergabe des Werkes die Linien der Dichtung verzerrt wurden, lag an der Geschmacklosigkeit der Inszenierung. Strauss wird stets diejenigen zu seinen Anhängern zählen, denen die subjektiven Temperamentsäusserungen eines Genies auch noch in ihren Irrungen höher stehen als der farblose Anstand der gesitteten Mediokrität.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

BERLIN: Im Kgl. Opernhaus fand Alexander Ritters einaktige Oper „Der faule Hans" anlässlich seiner Erstaufführung nur mässigen Beifall, obwohl Richard Strauss bei Studium und Leitung des Werkes sein Ansehen in die Wagschale geworfen hatte. Es war ihm gewiss Herzenssache, denn seine Verehrung für Ritter und der Einfluss, den dieser auf den jüngeren Meister gehabt, sind bekannt. Diesmal kann man den Misserfolg weder der Kritik noch dem Publikum zur Last legen, die es etwa einem allzufeinen Kunstwerk gegenüber an Verständnis hätten fehlen lassen. Der Stil des „Faulen Hans" ist nur allzuklar, ein Gemisch von äusserer Nachahmung gewisser Eigentümlichkeiten Wagners und von Überbleibseln der alten romantischen Oper; er gehört einer überwundenen Epoche an, an die wir nicht gern mehr erinnert werden. Dabei ist Ritter hier nicht einmal der zarte Tonpoet wie in seinen selbständigen Orchesterschöpfungen. Um dramatisch zu wirken, wird er mitunter recht derb und trivial. Als Produkt einer sich zu Neuem durchringenden Zeit ist der „Faule Hans" historisch nicht uninteressant; ihn unserem heutigen Theaterpublikum näher zu rücken, wird nicht mehr gelingen. Dazu ist das Werk weder dichterisch noch musikalisch stark genug. So mag man die Aufführung als einen Versuch und als die Ehrung eines vornehmen Künstlers, der in einer wichtigen Entwicklungsphase immerhin eine Rolle gespielt, gelten lassen. Die einzig hervortretende Rolle des Hans war an Stelle des verhinderten Ernst Kraus mit Herrn Pennarini besetzt. Der Gast, in Ton und Darstellung seiner Natur gemäss etwas zu weichlich, gab gesanglich Hervorragendes. Neben ihm hatten nur Herr Knüpfer, Herr Sommer und Frau Rose etwas zu sagen, und taten das mit Anstand. Das Orchester spielte nicht immer diskret, aber mit lebhaftem Ausdruck. Sehr stimmungsvoll war die dekorative Einrichtung der Szene. — Die letzte Märzhälfte brachte als Neuheit eine Oper Tschaikowsky's, die zweite, die hier in Berlin gegeben wird. Neben dem „Onégin", den wir vor Jahren im Theater des Westens kennen lernten, ist „Pique Dame" das dramatisch lebendigere, wirksamere Werk, wogegen die ältere Oper feiner, allerdings auch mehr lyrisch und im Stil einheitlicher ist. Auch das ausgesprochen Nationale der Musik findet sich in der „Pique Dame" nur vorübergehend wieder. Alles in allem zeigt hier Tschaikowsky die grössere Beherrschung der Bühne, und nicht mit Unrecht hat er selbst auf dieses Werk besonderen Wert gelegt. Dem von seinem Bruder Modest verfassten Textbuch ist wenig Gutes nachzusagen. Es ist eine Spielergeschichte, deren Banalität durch romantischen Spuk im Geschmacke der Meyerbeeriaden nur mangelhaft aufgeholfen ist; von wirklicher Charakteristik der Figuren kann kaum die Rede sein. Fernerhin enthält das Buch einige wirksame Szenen, die sich der Musiker nicht hat entgehen lassen. Interessant ist es, den Dramatiker Tschaikowsky mit dem Symphoniker zu vergleichen. Offenbar hat er sich weit weniger hohe Ziele als dieser gesteckt; aber an den Höhepunkten, wo er über das bloss Theatralische hinausgeht, erinnert er zuweilen lebhaft an seine rein instrumentale Ausdrucksweise. Daneben findet sich viel anmutige, hübsch erfundene Musik. Besonders reizvoll ist ein Schäfer-Intermezzo, in dem der russische Meister mit Witz und Grazie den Stil der Mozartzeit nachgeahmt hat. Die Aufführung wurde dem Werke im grossen und ganzen gerecht. Leo Blech hatte das Orchester fein ausgearbeitet und leitete das Ensemble mit der ihm eigenen Lebendigkeit. In den Hauptrollen waren Frl. Destinn (Lisa), Frau Goetze (Mutter) und Herr Grüning (Hermann) beschäftigt. Während die ersteren Vorzügliches boten, blieb unser Heldentenor der halblyrischen und auf einen guten Darsteller berechneten Partie das meiste schuldig. Herr Griswold konnte als Fürst seine hervorragend schöne, aber geistig noch wenig belebte Stimme zeigen. Die Regie des Herrn Droescher erschöpfte sich in Äusserlichkeiten, ohne dem Ganzen eine im höheren Sinne künstlerische Behandlung zuteil werden zu lassen. Sehr schön war die dekorative Ausstattung.

Die Komische Oper bescherte uns eine Dramatisierung von Berlioz' für den Konzertsaal gedachter Legende „Fausts Verdammung". Das Werk schwebt zwischen zwei Gattungen, enthält aber zu viel des szenisch nicht Darstellbaren, als dass es als Ganzes dem Theater gewonnen werden könnte. Man müsste das Experiment auf einige Teile beschränken. Ob es den Franzosen, von denen die Idee der Dramatisierung ausgegangen, besser gelungen ist, werden wir bald Gelegenheit haben (beim Gastspiel der Monte-Carlo-Oper) zu beurteilen; Herren Gregor und seinem Regisseur Morris wollte es nicht glücken. Dabei soll die aufgewendete Mühe und manches Gute in der Ausführung nicht verkannt werden. Eine leidliche, in Anbetracht der vorhandenen Mittel sogar respektable Wiedergabe der Musik unter Kapellmeister Tango im Orchester (weniger im Chor); ein sympathisches Gretchen (Frl. Artôt), ein stimmbegabter, wenn auch nicht eben dämonischer Mephisto (Herr Buers), ein unbedeutender, aber gesanglich nicht übler Faust (Herr Merkel); stimmungsvolle, malerische Dekorationen und Lichteffekte und im einzelnen gelungene Momente, wie die Szene in Auerbachs Keller mit Herrn Mantler als Brander. Und doch eine ungleiche, zum Schluss, wo die Phantasie des Tondichters immer üppiger, die Technik der Szenerie immer unzulänglicher wird, sich abschwächende Wirkung. Berlioz' Musik ist in ihrer geistreichen, originellen Art wohl stark genug, uns das Attentat gegen Goethe vergessen zu machen; aber keine Regiekunst der Welt wird einem oratorienhaften Chorwerk dramatisches Leben einhauchen und so die hier versuchte Aufgabe restlos bewältigen können. Und somit wird dieser Versuch nicht mehr als ein vorübergehendes Interesse erwecken, die „Damnation" aber nach wie vor nur eine im Konzertsaal willkommene Erscheinung bleiben.

Dr. Leopold Schmidt

In Maillarts „Glöckchen des Eremiten" führte sich Moritz Grimm als neuer Kapellmeister des Lortzing-Theaters vorteilhaft ein und verhalf dem freundlichen Werke zu einem hübschen

Digitized by Google

äusseren Erfolg. Trotz des Wohlwollens, das man dieser Bühne von Anfang an entgegenzubringen verpflichtet war, darf nicht verschwiegen werden, dass die Gesamtleistungen im Laufe der Zeit sich leider auf absteigender Linie bewegen. Wenn die neue Bühne von ihrer löblichen Absicht, eine „Volksoper" zu werden, inzwischen nicht zurückgekommen ist, muss sie vor allem darnach trachten, Neueinstudierungen nicht in halbfertigem Zustand herauszubringen, wie es leider auch diesmal wieder der Fall war. Willy Renz

BREMEN: Nachdem der bescheidene Hermann Goetz nunmehr dreissig Jahre tot ist, feiert seine „Bezähmte Widerspenstige" vielerorts ein tantiemebefreites, fröhliches Auferstehen; nun es zu spät ist, fürchte ich. Denn für die natürliche und warmherzige musikalische Diktion Goetzens bringt das durch raffinierte Instrumentationseffekte und künstlich erhitzte Sensationen verhärtete Gemüt unseres heutigen Publikums die rechte innige Freude nicht mehr auf. Die hiesige Neueinstudierung des liebenswürdigen Werkes (mit Frau Tolli als Käthchen, Herrn von Ulmann als Petrucchio unter Leitung des Kapellmeisters Jäger) war wohlgelungen. Das „Süsse Gift" von Gorter, das kurz zuvor in Szene ging, leidet an einem allzu seichten Text und an der Stillosigkeit seiner Musik, die zwischen Tristan und der Lustigen Witwe umherirrt. Nachhaltiger wirkte d'Albert's flotte, von Kapellmeister Pollak fein interpretierte Flautosolo-Partitur, in der d'Albert's munterer Esprit und leichte Grazie mit Wolzogens feinsinnigem Meistersingerhumor gut zusammenklingt. Wagners zaubermächtiger Nibelungenring ruht schon lange im Archiv. Die deutsche Opernbühne ist heute wieder mehr als je trotz Hans Sachsens Warnung vor welschem Dunst der Tummelplatz französischer und italienischer Musik. Deutsch sein heisst hier, fremden Meistern und Pseudomeistern nachlaufen.

Dr. Gerhard Hellmers

BUDAPEST: Die grosse Wandlung, die sich in den nächsten Zeiten in der obersten Verwaltung unserer staatlich subventionierten Theater vollzieht, hat auch schon in künstlerischer Hinsicht bedeutende Wirkungen nach sich gezogen. Direktor Raoul Mader, der fast zehn Jahre hindurch an der Spitze der Königlichen Oper gestanden war, legt seine Stelle nieder und übernimmt als Pächter die Leitung des ungarischen Volkstheaters, in dem er mit der Operette und dem Vaudeville auch die komische Oper pflegen wird. Vom Gesichtspunkt unserer musikalischen Kultur ist der neuen Wirksamkeit des vortrefflichen Künstlers der beste Erfolg zu wünschen. Als Nachfolger Maders nennt man den Professor am Nationalkonservatorium Emerich Mészáros, der kurze Zeit hindurch bereits vor Mader die Direktionsgeschäfte geführt hatte. — Das letzte künstlerisch namhafte Ereignis der Saison war die Uraufführung von Emil Abrányi's dreiaktiger Oper „Monna Vanna". Das Libretto der Oper ist nach dem Maeterlinck'schen Sensationsdrama von dem Vater des Komponisten, Emil Abrányi dem Älteren — einem unserer feinsinnigsten Poeten — in hübsche Verse gefasst worden und lehnt sich in seiner szenischen Entwicklung durchweg an die Bühnenvorgänge des Dramas selbst an. Der Komponist, der erst im 26. Jahre steht, ist ein hochbegabter junger Tondichter, der wohl noch stark von Wagner und Puccini beeinflusst ist, der jedoch in Form und Inhalt viel Eigenes und Eigenartiges zu sagen weiss. Am überzeugendsten äussert sich das grosse Talent Abrányi's auf lyrischem Gebiet. Für die Vermittlung poetisch-zarten Sentiments stehen ihm Ton und Farbe ebenso sicher zur Verfügung, wie Ausdruck und breiter Schwung der Melodie für leidenschaftliche Ekstase. Durch den zweiten Akt flutet ein rauschender Strom jugendlich überschäumender Erotik. Das Orchester, ein wenig überladen durch das Bestreben möglichst intensiver Stimmungsvermischung, glänzt doch in allen Farben moderner Instrumentierungskunst. Unterstützt von einer vortrefflichen Darstellung, um die sich vornehmlich Frau Krammer und die Herren Anthes, Beck und Szemere verdient machten, erzielte die Première einen durchschlagenden Erfolg. Der anwesende Komponist, der sein Werk meisterhaft dirigierte, wurde durch zahllose Hervorrufe geehrt. — Willkommene Abwechslung brachte in das Repertoire ein mehrfaches Gastspiel von Emmy Destinn, deren Santuzza, Nedda und Butterfly stürmische Bewunderung fand. Die Carmen der genialen Künstlerin fand indes mässigere Anerkennung. — In den letzten Tagen verabschiedete sich der ausgezeichnete Tenorbuffo der Oper, Benjamin Dalnoki, nach einer fünfzigjährigen künstlerischen Tätigkeit von Bühne und Publikum. Dem scheidenden Künstler, der noch mit 70 Jahren den Mime gesungen hatte, wurden vielfache, reiche Ehrungen zuteil. Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Die glückliche Heimkehr Burrian's gab unserm Publikum Anlass zu einer Huldigung von südländischer Heftigkeit. Sehr genussreich verliefen einige Gastrollen von Margarete Siems vom Prager deutschen Landestheater, die denn auch für unsere Hofoper verpflichtet worden ist. Bemerkenswert war sonst noch die Neubesetzung der Rolle des Hunding in Wagners „Walküre" mit Herrn Lankow, der stimmlich nicht übel war, aber in der Darstellung noch nicht befriedigen konnte. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Die Fortsetzung des Ringzyklus brachte mancherlei Enttäuschung in Besetzung, Inszenierung, wie in Ausführung der Orchesterpartie. Dann zog die rheinische Karnevalsstimmung auch in die Oper ein, und „Mamsell Nitouche", „Fledermaus", „Hoffmanns Erzählungen" und „Fra Diavolo" sorgten in guter Wiedergabe für die Unterhaltung der Theaterbesucher. Ferner erschien wiederholt „Salome", einmal mit Whitehill-Köln als Jochanaan, gastierte Hermine von Kriesten aus Dortmund mit ausgezeichnetem Erfolg als Walküre und erfreute Mozarts „Cosi fan tutte" in bester Ausdeutung. Auch Meyerbeers „Prophet" tauchte wieder auf dem Spielplan auf und fand, mit Juana Hess aus Köln in der Rolle der Fides, flott gegeben, eine begeisterte Aufnahme.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Cäcilie Rüsche-Endorf brachte von Hannover, wo sie gegenwärtig wirkt, eine ihrer poesievollen Gestalten, die „Elsa" (Lohengrin), mit. Neben unserer ganz hervorragenden heimischen „Salome", Margarete

Digitized by Google

Kahler, lernten wir hier auch die gesanglich und darstellerisch faszinierende Kölner „Salome", Alice Guszalewicz, und die besonders schauspielerisch interessante Mainzer „Salome", Malvine Kann, kennen. Von den Künstlern und Künstlerinnen, die auf Engagement gastierten, sind bis jetzt Louis Arens (Heldentenor) nach seinem „Siegfried", Albert Fischer (Heldenbariton) nach seinem „Amonasro" und „Holländer" und Elsa Thornsvard (Koloratursängerin) nach ihrer „Gilda" für die nächste Spielzeit verpflichtet worden. Heubergers wieder aufgefrischter „Opernball" wurde freundlich aufgenommen. Ferdinand Schemensky

HAMBURG: Aus einer Reihe von Neueinstudierungen, die uns ziemlich dicht nacheinander den „Barbier" von Cornelius, Brülls „Goldenes Kreuz" und Webers „Euryanthe" bescherte, hob sich sehr vorteilhaft eine glänzend vorbereitete Aufführung des zuerst genannten Meisterwerkes von Cornelius hervor. Kapellmeister Brecher hatte, um der an sich schwachen Wirkung des untheatralischen Textbuches in etwas aufzuhelfen, eine neue Einrichtung des zweiten Aktes durchgesetzt. Dieser Akt spielt nunmehr bei geteilter Bühne; links das Zimmer im Hause des Kadi, rechts die freie Strasse. Das ergibt zwanglos die Möglichkeit eines dauernd belebten Bühnenbildes. Man sieht die Leute, auf den Ruf der Muezzin, zur Moschee gehen, man sieht die ersten Zusammenläufe bei den Hilferufen aus dem Hause des Kadi, man sieht, wie alles die Hälse reckt, um durch das nach der Strasse liegende Fenster einen Blick in das Zimmer zu tun. Und ebenso wie dies Bild auch den Barbier selbst für die erste Hälfte dieses Aktes in eine günstigere Position bringt, so entwickelt sich als etwas ganz Natürliches der Eintritt des Khalifen in das Haus. Ausserdem liess Brecher, um die Stimmung zu konzentrieren, das Ganze ohne Pause durchspielen, was sich sehr leicht und ohne hinzukomponierte Musik machen lässt. In dieser, nach den hiesigen Erfahrungen sehr zur Nachahmung zu empfehlenden Fassung, erzielte das schöne Werk denn in der Tat auch einen durchschlagenden Erfolg. Jetzt, da die Vorgänge sich allenthalben in voller Deutlichkeit abspielten, verstand man alles, man amüsierte sich dabei vortrefflich und gewann obendrein viel leichter Fühlung zu der köstlichen Musik. Hinzu trat noch, dass in der Titelrolle ein meisterhafter Repräsentant der schwierigen Partie als Gast auftrat, Kammersänger Gmür aus Weimar. Wie Gmür die berühmte Kadenz sang, das allein stempelte seine originelle und glänzende Leistung zu einem kleinen Ereignis; aber auch sonst zeigte sich's allenthalben, dass Gmür von einer Bühne kommt, an der man Cornelius in Ehren hält, so wie er es verdient. Die Margiana sang sehr hübsch und mit viel poetischer Stimmung Fräulein Schloss. Gustav Brecher hatte die Aufführung mit erlesener Feinheit vorbereitet und leitete sie mit überlegenem Geist. Die beiden anderen Neueinstudierungen, auf deren Vorbereitung wenig Sorgfalt und wohl auch zu wenig Zeit verwendet schien, missglückten ziemlich, ohne dass man dem musikalischen Leiter, Herrn Stransky, die Hauptschuld geben darf. Das ist der Nachteil der Zyklusvorstellungen, die ohne Rücksicht darauf, ob genügend Zeit zum Studium vorhanden ist, für lang voraus bestimmte Tage bestimmte Vorstellungen versprechen und dies Versprechen dann auch à tout prix halten müssen. Da, wie man hört, die Kasseneinnahmen diesmal bei den Zyklen etwas versagt haben, darf man hoffen, dass von diesem unkünstlerischen Prinzip in Zukunft abgegangen wird. Als späte Neuheit brachte man Ritters „Faulen Hans", genau eine Woche vor der Berliner Première, heraus. An den Opern Ritters ist wenig zu retten und zwar scheint mir, am „Faulen Hans" noch weniger, denn an „Wem die Krone." Das allzu ungeschickte Buch, das erst in einem Epilog mit der Pointe herausrückt und bis dahin sich unablässig bemüht, von seiner sympathischen symbolistischen Tendenz nichts merken zu lassen, dies Buch mit den undurchsichtigen und darum bald langweilenden Puppen und seiner wirklich schrecklichen trivial-affektierten Sprache verfährt die Karre von vornherein. Und so stark war Ritter trotz seines grossen Könnens, trotz der klaren Tiefe seines Gefühls doch nicht, dass man durch seine Musik über alles andere hinweggehoben würde. Wohl haftet das Ohr an so mancher zarten und wirklich inspirierten melodischen Knospe, wohl haftet des Musikers Teilnahme an gar manchem geistvollen Kleinzug der Partitur, aber die dramatisch überzeugenden Akzente, die jeden Widerstand besiegen, jede Apathie in Sympathie wandeln, fehlen doch völlig. Die Aufführung unter Stransky und mit Pennarini in der Titelrolle gelang recht lobenswert. Eindruck machte weder sie noch das Werk. Ein sehr lebhafter Gästeverkehr herrschte in den letzten Wochen; alles Kandidaten für etwaige spätere Vakanzen. Ausserdem gastierte Grüning und bewies uns als Lohengrin, dass er sich leider sehr zu seinem Nachteil verändert hat. Seine Vornehmheit hat sich zum Steifleinenen gesteigert, seine Stimme hat nur noch die Mängel von früher, ohne die einstigen Vorzüge. Heinrich Chevalley

KOPENHAGEN: Nachdem die Oper längere Zeit von Nielsens „Maskarade" gelebt hatte, erschienen endlich die „Meistersinger von Nürnberg" und machten volle Häuser, obschon die Aufführung (namentlich die Besetzung der Hauptpartieen) nicht ganz befriedigte.
William Behrend

LEIPZIG: Im Neuen Theater ist neueinstudiert die wirksam zugerichtete Pantomime „Der verlorene Sohn" von Michel Carré fils und André Wormser in Szene gegangen und hat bei guter Darstellung der Handlung durch Frl. Fladnitzer (der junge Pierrot), Frl. Martini (Phrynette), Herrn Stichling und Frl. Schläger (Vater und Mutter Pierrot) und Herrn Kunze (der Baron), und lebendiger Ausführung der Musik durch das von Dr. Mennicke geleitete Orchester und den am Flügel mitwirkenden Herrn Ederer ziemlich lebhaft interessieren können. Arthur Smolian

LONDON: Es ist eine recht melancholische Aufgabe, der deutschen Opernunternehmung, die Mitte Februar ein jähes Ende fand, hier einige rückschauende Bemerkungen nachzurufen. Der künstlerische Erfolg, das konnte man in allen Blättern lesen, war glänzend, der materielle ist nachgerade so umstritten, dass

Digitized by Google

der Konkursrichter sich damit beschäftigt, und was das allertraurigste, die Verzögerungen, die die Verhandlung der Verwaltung des Unternehmens mit den armen Mitgliedern des Chors im Gefolge hatte, schuf einer langen Reihe strebsamer und hoffender Menschen ein tragisches Ende beim Untergang der „Berlin". Der Zufall hat seine beinahe logisch zusammengehörenden Launen; dass gerade die deutsche Operngesellschaft auf dem Schiff, das den Namen der deutschen Hauptstadt trug und das ein grosses Bildnis des Schirmherrn des deutschen Reiches Kaiser Wilhelms mit seiner eigenen Unterschrift als Schmuck zierte, vom Sturm in die Tiefe gezogen werden sollte, nachdem sie mit grossen Hoffnungen nach England geeilt und in banger Sorge schliesslich die Heimat wieder aufgesucht hatte, ist doch schlechterdings so ein mephistophelischer Handstreich des Geschicks. Die Elemente hassen das Gebild der Menschenhand. Was die Beteiligung des englischen Publikums an den deutschen Opernvorstellungen betrifft, so ist darüber sehr viel unverlässliches in die Zeitungen gebracht worden. Nach meiner Auffassung hat für eine geraume Zeit jede deutsche künstlerische Unternehmung hier in London mit der starken politischen Stimmung zu kämpfen, die gegen alles was Deutsch ist hier mobil gemacht wurde. Und diese Stimmung glaubt sich von den obersten Schichten der Gesellschaft encouragiert. In das französische Theater, in die italienische Oper geht der Hof beinahe regelmässig, die deutsche Opernsaison hat sich der allerhöchsten Patronage nur in bescheidenstem Masse rühmen können. Ich glaube, König Edward und Königin Alexandra waren zweimal in Covent Garden, während sie das französische Theater fast jeden zweiten Tag, aber sicher bei jeder Premiere, die italienische Oper fast jeden Abend mit ihrem Besuche auszeichneten. Ich fürchte auch, dass das jetzt bevorstehende Gastspiel der Berliner Komischen Oper, wenn nicht die deutschen und im weiteren Sinne kosmopolitischen Kreise es sich besonders angelegen sein lassen, das Unternehmen zu unterstützen, unter jenem Schatten stehen wird. Die Unpopularität alles dessen, was in deutschem Gewande erscheint, kann nur ableugnen, wer willentlich und wissentlich sich den Tatsachen verschliesst. Die Presse hat freilich die künstlerischen Vorzüge der Oper anerkannt, man hat gerne zugegeben, dass Aufführungen wie die von „Tristan" in solcher Vollkommenheit bisher nie oder doch nicht sehr oft gehört worden sind, und dennoch Defizit und Zwangsliquidation! Übrigens hat einen kleinen Teil auch die Ungunst der Zeit verschuldet, denn auch die englische Operette hat ein sehr unfruchtbares Jahr, und die faustdicke Reklame, die man für singende Damen wie Edna May e tutti quanti macht, helfen den Beutel der spekulativen Unternehmer nicht füllen. A. R.

MAGDEBURG: Unser Musikleben hat einen schmerzlichen Verlust erlitten. Wie bereits bekannt, ist der Direktor unseres Stadttheaters, Hofrat A. Cabisius, aus dem Leben abberufen worden. Der Tod, den er oft so wirkungsvoll inszeniert hatte, berührte ihn leise mit dem Finger; ein Schlaganfall riss ihn, den noch „jungen" 64jährigen, aus seinem Wirkungskreise heraus. Mitten im Erfolg, denn er hatte noch zwei Abende zuvor die „Salome" von R. Strauss wirksam in Szene gesetzt. Unter Kapellmeister Göllrich erlebte sie bei vollständiger Besetzung des Orchesters eine namentlich orchestral ganz ausgezeichnete Aufführung, die die Freude des Komponisten gewesen wäre. Die Titelrolle sang Frau Eih, den Herodes Dr. Banasch, den Johannes Herr Richards. Frl. Hörnlein gab die Schleiertänze ausserordentlich wirksam wieder. Mit dem Leiter unserer Bühne ist ihr eine Persönlichkeit genommen, deren sechzehnjährige Wirksamkeit von vielen Erfolgen begleitet war. Er richtete einst unter dem verstorbenen Kapellmeister Winkelmann den „Nibelungenring" für unsere Bühne ein; sie verdankt ihm viele strichlose Aufführungen wagnerischer Werke. Grosse Verdienste erwarb er sich ferner um die Einrichtung von Maifestspielen, die in abgerundeten Aufführungen Opern Mozarts, den „Fidelio", die Werke Wagners in mustergültiger Ausstattung und mit den ersten Kräften Deutschlands auf ein Niveau hoben, das nur für ganz wenige Bühnen erreichbar ist. Auch die heimische Kunst unterstützte er — wie er ein aufmerksames Auge und Ohr für wertvolle Novitäten hatte. Die Frage nach der Neubesetzung der Direktorstelle dürfte sich erst in Jahresfrist regeln, da seine Gattin (geborene Kreuzer, in erster Ehe als Baronin von Fels verheiratet mit dem Prinzen Paul von Thurn und Taxis) in den Kontrakt eintritt, der bis zu Ende nächster Saison läuft. Max Hasse

MANNHEIM: Sorgsam einstudiert und gut besetzt, auch sehr hübsch durch Regisseur Gebrath inszeniert, ging endlich Verdi's „Falstaff" über die Bühne, dieses feinsinnige und mit Meisterschaft aufgebaute Werk, das den Verdi des Troubadour, Rigoletto, der Traviata usw. kaum noch erkennen lässt. Die kunstvoll gefügten Ensembles, die moderne Sprache des Orchesters und dessen blühende und üppige Instrumentierung überragen nun allerdings die rein musikalische Erfindung, trotzdem wirkt die Oper durch ihren Humor, die illustrative Pracht im Orchester und ihre Lyrik. „Falstaffs" schlimmste Konkurrenz sind Nicolais „Lustige Weiber". Camillo Hildebrand hatte die Novität sorgfältig einstudiert, die Aufführung befriedigte in hohem Masse, die Ensemblesätze und selbst die schwierige Schlussfuge gingen vortrefflich. Kramer gab den Falstaff, Basil den Ford, Vogelstrom den Fenton, Henny Linkenbach die Alice, Beling-Schäfer das Ännchen und Betty Kofler die Quickly, diesen „Merkur im Unterrocke"; alle boten in Gesang und Spiel Hervorragendes. Das Orchester brachte in flotten Zeitmassen die prächtige Musik zu Ehren, leider blieb der äussere Erfolg hinter den berechtigten Erwartungen zurück. Neu einstudiert erschien ferner nach mehrjähriger Pause „Die Stumme von Portici", an dem Tage, an dem die ersten Depeschen vom Untergange des Dampfers „Berlin" eintrafen und die vom Tode unserer Jungdramatischen Hilda Schöne. In einer Totenfeier widmete der Intendant der so jäh aus dem Leben Geschiedenen einen bedeutungsvollen Nachruf. — Wieder hat sich einer daran gewagt, eine Volksoper zu schaffen, Ernst

Digitized by Google

Hartenstein aus Dresden. Hohen Zielen strebte er zu, er schuf sich auch selbst die Dichtung zur „Sonnenwende", seiner dreiaktigen Oper, die am 17. März im Hoftheater ihre Uraufführung erlebte. Musik und Dichtung sollten nicht den subtil verfeinerten, oft überreizten Nerven des modernen Ästheten allein etwas zu sagen haben, sie sollten vielmehr zum unverfälschten Empfindungs- und Gefühlsleben des Volkes sprechen. Nicht peinvolle Gestalten moderner Überkultur wollte die Dichtung in Bewegung setzen, sondern Gestalten von volkstümlicher Kraft und Wahrheit. Reizvolle Melodik, farbige Harmonik und moderne Ausdrucksmittel sollten der Musik Rüstzeug sein. So lautet die Botschaft Hartensteins. Im ersten Akte feiert man am Rhein das Sonnwendfest. Johannistag-Johanniszauber, Sonnwendlieder, Reigen und Volksgebräuche. Ein junger Goldschmied nimmt Abschied von Gerda, seiner Geliebten und zieht in die Fremde. Auf der Pussta sehen wir ihn wieder, in die Netze einer Zigeunerin verstrickt. Csardasleben, Zigeunerleben. Als der Bursche sich betrogen sieht, kehrt er heim. Vor der Trauung mit Gerda erscheint die dämonische Zigeunerin, sie sucht vergebens die Braut zu vernichten, aber sie selbst stürzt auf der Flucht in den Abgrund, dann leuchten wieder die Sonnwendfeuer von den Höhen. Der Dichtung fehlt die dramatische Handlung, ihre Entwicklung, der Musik die Originalität. Man sieht und hört stets alte Bekannte, besonders solche aus Wagners Dramen. Die Musik ist die eines Eklektikers mit tüchtigem Können, denn das Orchester hat Kolorit und Wohlklang, dazu eine respektable Arbeit aufzuweisen. Die Musik zeugt von Sinn für Melodik und Wohlklang, auch illustriert sie gut. Der Erfolg der vorzüglichen Aufführung mit Vogelstrom, von Rappe und Brandes in den Hauptpartieen war ein guter Achtungserfolg; am Schlusse ward auch der Komponist gerufen. K. Eschmann

MOSKAU: Die Privat-Oper „Zimin" hat gute Kräfte aufzuweisen, sie bietet Neueinstudierungen, Gastspiele von bedeutenden Künstlern; es geht ein lebensvoller Zug durch das ganze Unternehmen. Anlässlich des 50jährigen Todestages Glinka's wurde „Das Leben für den Zaren" in Szene gesetzt. — Das Kaiserl. Grosse Theater feierte Glinka's Andenken mit „Russlan und Ludmilla". Schaljapin ist im Januar mehrmals aufgetreten und beging seinen Abschiedsabend mit Rubinsteins „Dämon". Viele Wochen vorher war das ganze Haus, ungeachtet der hohen Preise, ausverkauft. Von Neueinstudierungen seien genannt: „Das Lied der triumphierenden Liebe" (nach Turgenjew), Musik von Simon und die „Gioconda" von Ponchielli. Die einsichtsvolle geistreiche Leitung Sucks befeuert das Orchester, während Herr Fedoroff, der andere Dirigent, matt und einförmig bleibt. — Die Künstlervereinigung im „Solodownikoff" führt die Operette weiter fort, kehrt aber auch zu dem ernsteren Stil zurück: Mussorgsky's „Boris Godounoff" und Rimsky-Korssakow's „Die Zarenbraut" wurden neueinstudiert herausgebracht. — Die beiden Volkstheater werden massenhaft besucht.

E. von Tideböhl

NEW YORK: Dr. Muck, der den Amerikanern als Leiter der Bostoner Symphoniekonzerte sehr gefällt, wird diese Woche zum ersten Male die Sinfonia Domestica wieder aufführen, die bekanntlich bei uns ihre Uraufführung hatte. In einem Interview hat Dr. Muck erklärt, dass er dieses Werk weit weniger schätze als die früheren Tondichtungen von Strauss; auch glaube er nicht, dass der „Salome" ein langes Leben beschieden sei. Diese Ansicht ist hier ziemlich verbreitet; ganz abgesehen von dem abscheulichen Textbuch ist diese Oper zu wenig vokal und melodisch, um hier existieren zu können. Auch ohne das Verbot der Stockholders würde es „Salome" kaum auf mehr als vier Vorstellungen gebracht haben. Auf der Tour, die am 25. März anfängt, kann Conried tun was er will, und Boston und Chicago wenigstens werden die Oper hören. Die übrigen in der Tour inbegriffenen Städte sind Baltimore, Washington, Cincinnati, St. Louis, Kansas City, Omaha, St. Paul, Minneapolis, Milwaukee, Pittsburg. Von den Sängern reisen vier nicht mit: Marcella Sembrich, die eine Konzerttournee unternimmt, Lina Cavalieri, die nur einen succès de beauté zu vermerken hat, die aber nächstes Jahr, auf speziellen Wunsch der Stockholders wiederkommt, Rousselière, der wenig gefallen hat, und Burrian, der lange nicht so beliebt geworden ist, wie Knote. Burgstaller wird auf der Tour die Wagnerrollen singen. Johanna Gadski und Ernestine Schumann-Heink sind jetzt hier, und da der Puccini-Zyklus endlich vorüber ist, werden wir in den letzten Wochen mehr Wagner hören. Der Puccini-Zyklus kulminierte in der ersten italienischen Aufführung, unter persönlicher Aufsicht des Komponisten, seines neuesten Werkes „Madama Butterfly", mit Caruso (der für die nächste Saison $ 3000 per Abend verlangt), und Geraldine Farrar, die in der Titelrolle hier endlich ganz à la Berlin gefeiert wurde. — Von Hammersteins Opernhaus ist nichts wichtiges zu verzeichnen. Er hat einen kleinen Meyerbeer-Zyklus veranstaltet, und hat mit der Melba so viel verdient, dass er ohne Zweifel nächstes Jahr wieder eine Stagione geben wird.

H. T. Finck

ST. PETERSBURG: Rimsky-Korssakow's enorme Fruchtbarkeit auf dem Gebiete der Oper ist weder vor noch nach ihm von einem russischen Komponisten erreicht worden. Er lässt fast kein Jahr verstreichen, ohne eine oder mehrere Opern in die Welt zu schicken, die das Repertoire der Hofopern Moskaus und Petersburgs und noch mehr der grösseren Provinzbühnen bilden. Kürzlich erfreute uns die Kaiserl. Oper mit einem für Russland ganz neuen Werke des Meisters „Die Sage von der unsichtbaren Stadt Kitesch". Das Werk wirkte namentlich durch seine phantasiereiche, dramatisch bewegte Handlung und infolge der geradezu märchenhaften Ausstattung. Rimsky-Korssakow's Musik ist geistvoll und stellenweise höchst originell, aber im ganzen doch nicht geeignet, das grosse Publikum zu fesseln. Der Komponist wurde nach den Aktschlüssen vielfach gerufen, am Schlusse der Oper auch Kapellmeister Felix Blumenfeld, der sich die Einstudierung des sehr schwierigen Werkes mit grossem Eifer hatte angelegen sein lassen. — Die Italie-





VI. 14

FRIEDRICH VON HAUSEGGER
* 26. April 1837

Digitized by Google

nische Oper im grossen Saale des Konservatoriums brachte zum erstenmal die szenische Aufführung von Berlioz' „Fausts Verdammung". Von den Mitwirkenden stand Battistini als unübertrefflicher Interpret der Mephistopartie in erster Linie, Sigrid Arnoldson und der Tenor Colli setzten für die wenig erquicklichen Soloaufgaben des Gretchen und Faust ihre besten Kräfte ein. Das Repertoire umfasst noch: „Tosca", „Manon", „Thaïs", „Mignon", „Carmen", „Romeo und Julia" und andere Opern, in denen u. a. Lina Cavalieri, Gemma Bellincioni, Sigrid Arnoldson, Battistini, Anselmi und Colli die Vertreter der Hauptpartieen sind. — Im Kaiserl. Volkstheater „Nicolai II." finden gegenwärtig Aufführungen der erst jetzt von der Zensur freigegebenen (!) Oper „Zar und Zimmermann" von Lortzing statt.

Bernhard Wendel

STRASSBURG: Der „komische Opernzyklus" brachte Glucks „Betrogenen Kadi" und Dittersdorfs recht abgeblassten „Doktor und Apotheker", von Mozart die genial ihrer Zeit vorausgeeilte „Entführung", die ich persönlich an Liebenswürdigkeit der Handlung, von Herzen kommender musikalischer Charakteristik und vor allem feinster Orchesterziselierung für sein hervorragendstes, lange nicht nach Gebühr gewürdigtes Werk halte, Schuberts eigentlich mit Unrecht vergessenen, in lyrischer Melodik und trefflicher Chorbehandlung ausgezeichneten „Häuslichen Krieg", neben dem Schenk's bäurisch-rohe Posse „Der Dorfbarbier" als der Ausgrabung wahrlich nicht wert stark abfiel, und Lortzings sehr hausbackenen „Hans Sachs" in mässiger Wiedergabe, wie überhaupt die meisten Nummern dieses Zyklus bisher nicht gerade vollendet erschienen, trotzdem quoad Personal die Voraussetzungen vorhanden wären. Kapellmeister Gorter ist ein Beleg für den Satz, dass es bei Wagner eine Kunst ist, den Stil zu verfehlen (eine „Ring"aufführung dirigierte er verhältnismässig erfolgreich), bei Werken aparten Charakters aber, ihn zu treffen, was ihm — z. B. auch bei des leider zu früh verstorbenen Thuille reizendem „Lobetanz" (vielleicht der besten neueren Oper) und anderen Werken feinerer Gattung — nicht immer gelingt. Besser wieder lag ihm die „Jüdin", in der das Trio Corvinus (Kardinal), Wilke (Eleazar), Pfeilschneider (Recha) ihr schönes Können dartaten.

Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Nun ist erfreulicherweise auch wieder der „Barbier von Bagdad" zu verdienten Ehren gelangt; möge sich Cornelius dauernd im Spielplan behaupten! Er hat ja auch „Cid" und „Gunlöd" geschrieben, die der Aufführung wert sind. Verdi's „Traviata" (von Erich Band dirigiert) ist wiederholt gegeben worden; Frau Bopp-Glaser, die Herren Kanzow (Tenor) und Weil (Bariton) sind ganz vorzüglich in den Hauptrollen. Die „Maienkönigin" erquickte uns wieder, ebenso „Figaro" und (zweimal) die „Meistersinger". Heubergers „Barfüssele", ein nettes, liebenswürdiges Stück mit schwäbischer Handlung, wurde sehr freundlich aufgenommen, aber nicht oft wiederholt. An Königs Geburtsfest ging Pierné's „Zauberbecher" als deutsche Erstaufführung in Szene; Pohlig dirigierte, Löwenfeld und Plappert sorgten für gute Regie und Ausstattung. Die Musik ist hübsch und fein, die Handlung unbedeutend. Pierné's Talent für den Buffo-Stil lässt weitere Gaben erhoffen.

Dr. Karl Grunsky

WIEN: Im Hofoperntheater hatten wir eine neuinszenierte „Walküre", eine neueinstudierte „Stumme von Portici". Auber wird das Aperçu nachgesagt: „Wagner c'est Berlioz sans mélodie". Wagner ist nicht viel liebenswürdiger gegen Auber gewesen; er hatte für die Reize der opéra comique wenig übrig und hat Aubers „Quadrillenopern" gründlich missachtet. Nur der ernsten „Stummen" hat er einmal, nach dem Tode ihres Komponisten eine artige Verbeugung gemacht, aber wirklich nur der Oper selbst, gleichsam als selbständigem Phänomen, wie einer Sache, die dem französischen Geiste in einem Moment der Aufwallung entschlüpft ist. Allein gerade was Wagner an der „Stummen" so zu rühmen wusste: ihr dramatisches Feuer fängt bedenklich zu verglimmen an. Nach 19 Jahren wieder hervorgeholt, zeigte das Werk merkliche Zeichen von Welkheit. Vergebens suchte die Aufführung, gut in allem wesentlichen, im Chor und in der mit Herrn Slezak besetzten Hauptpartie des Masaniello, eine neue Generation von den Vorzügen der alten berühmten Oper zu überzeugen. Ein voller künstlerischer Erfolg wurde die neue „Walküre". In diesem zweiten „Ring"-Stücke ist es die Natur im Aufruhr, die mit spielt. Professor Roller hat sie überzeugend auf die Szene gestellt, auch sonst seine Aufgabe glänzend gelöst. Die Hütte Hundings, das wilde Felsengebirge mit panoramaartigem Aufbau, schönste Lösungen der szenischen Gruppierung und insbesondere des Zweikampfs ermöglichend, dann der mit einem prachtvollen Wolkensturm bestrittene Walkürenritt sind Bilder, die man nicht vergisst. Das eigentliche Ausstattungsspielzeug, die Feerie, ist zurückgedrängt. Sofort sind natürlich auf gewisser Seite die Schaukelpferde der Walküren, und etwas mehr bengalisches Feuer für den Feuerzauber dringend vermisst worden. Wie in eine neue Farbe schien der musikalische Charakter des Werkes getaucht: Mahler hob mit förmlich aufregender Gewalt das Unheilschwangere, Katastrophale hervor. — Eine Oper, die in ihrer Weise ganz in Katastrophen aufgeht, ist „Tosca". Über diese idyllische Oper ist in diesen Blättern genugsam gesprochen worden. In Wien hat sich des Werkes die „Währinger Volksoper" behufs ihrer erziehlichen Zwecke bemächtigt. Jeder Besucher sollte auch noch einen Abonnentschein auf „Die Geheimnisse der Folterkammer oder Eiserne Jungfrau und Totenkopf" zum unentgeltlichen Bezuge in Fortsetzungen erhalten. Und auch hier hat sich eine Stimme gefunden, die mit wenig beneidenswertem Geschmack die Nichtaufführung dieser Gruseloper der Hofbühne als künstlerische Unterlassungssünde anrechnet! Hat man übrigens je vernommen, dass in Berlin eine der zweiten Opernbühnen oder auch die „Komische Oper" des Herrn Gregor, die doch zählt, gegen die Königliche Hofoper ausgespielt wurde? Ein Lieblingssport in Wien, nicht des musikalischen Publikums, nein — der unmusikalischen Presse. Die Volksoper, ursprünglich mit einem gern-

Digitized by Google

begrüssten Programm begründet, ist heute nichts anderes, als ein aus den gröbsten Mitteln, mit Sensationsopern, Sensationsgästen, sonst aber einem mittelmässigen Ensemble und mittelmässigen Orchester bestrittenes Spekulationsunternehmen. Aber auch gegen das wäre nichts zu sagen, würden eben nicht mit einer verdächtigen Beflissenheit, die den Widerspruch der unbefangenen Kritik hervorrufen muss, die Leistungen jener Bühne masslos emporgeschraubt. All diese hitzige Reklame, diese Agitation, alle Versuche, unbotmässige Referenten kirre zu machen, können daran nichts ändern, dass diese Volksoper vorläufig nur als ein auf Nachsicht angewiesenes Operntheater provinzieller Färbung gelten kann.

Dr. Julius Korngold

WIESBADEN: Spät kam sie — doch sie kam: die grosse Sensation unsrer Tage, die vielumstrittene „Salome"! Und auch hier erregte die geniale tonmalerische Kunst des Komponisten, die in dem grausigen Stoff, der schwülen Stimmung, der bilderreichen Sprache der Dichtung so willkommenen Anreiz findet, alle Gemüter. Die wilde Schönheit dieser Partitur spottet wohl einstweilen noch jeder ruhigen Beurteilung; doch darf gesagt sein: angesichts der orchestralen Strauss'schen Wunder, die hierorts unter Mannstädts Führung zu glänzender Ausdeutung gelangten, verlor „Salome" viel von ihren Schrecken; und was unser Herz und Verstand an der Komposition selbst verdammt, das vermögen wir bei solcher instrumentalen Magie doch zu bewundern, müssen es gleichsam mit Entsetzen bewundern. Die hiesige Aufführung war vollkommen gelungen. Frances Rose aus Berlin gastierte als Salome: ihre starke dramatische Ader kam voll zum Durchbruch. Müller gab den Jochanaan, Kalisch den Herodes in scharfer Charakteristik. Die Inszenierung schwelgte in orientalischer Üppigkeit.

Prof. Otto Dorn

KONZERT

ANTWERPEN: Im Konzertsaal geht es zwischen Weihnachten und Karneval in der Regel ruhig zu. Die Gesellschaft „Nouveaux concerts" hatte zum Kammermusik-Abend das Frankfurter Trio (Friedberg, Rebner, Hegar) zugezogen, das sich mit Brahms und Beethoven sehr günstig hier einführte. Friedberg ist ein eleganter Kammermusikspieler, als Klaviersolist sollte er am gleichen Abend aufzutreten vermeiden. — Musin, der gefeierte Violinvirtuose, jetzt Professor am Lütticher Konservatorium, entzückte wieder seine vielen Verehrer und mag getrost neben seinen belgischen Kollegen Thomson und Ysaye als einer der Bedeutendsten genannt werden. — Über einen interessanten Regerabend in der Harmonie kann ich nicht berichten, da diese Gesellschaft den Berichterstattern auswärtiger Zeitschriften nur Einladungen zugehen lässt unter Bedingungen, die nicht zu erfüllen sind.

A. Honigsheim

BERLIN: Unter Leitung von Richard Sahla fand ein Konzert statt, in dem es nur Kompositionen des Norwegers Gerhard Schjelderup zu hören gab: eine längere Reihe Lieder für Sopran mit Klavier- und Orchesterbegleitung, „Sommernacht auf dem Fjord", „Sonnenaufgang über Himalaja" aus der Oper „Opferfeuer", „Erzählung des Nordwinds" für Bariton und Orchester, endlich eine „Weihnachtssuite" für Orchester. Schjelderups Musik ist von einem gewissen melancholischen Reiz der Stimmung, wie er dem skandinavischen Norden eigen ist, das Orchester entwickelt mancherlei interessante Farbenmischung, entfaltet oft Glanz und Pracht. Kräftig gehalten ist die Erzählung des Nordwinds, doch drückt hier das Orchester zu stark auf die Singstimme, so dass Friedrich Plaschke seinen Bariton kaum zur Geltung zu bringen vermochte. Recht sympathisch berührte der Sopran von Elsa Schjelderup durch Stimmklang und geistig belebten Vortrag. — Siegfried Ochs brachte an der Spitze seines philharmonischen Chores vier Kirchenkantaten von Bach zur Aufführung, von denen die eine „Ihr werdet weinen und heulen" hier zum erstenmal erklang. Der Eingangschor ist von gewaltiger Grösse der Struktur, das Hauptthema von jener plastischen Prägnanz, die sich sofort dem Hörer fest einprägt. „Bleib' bei uns, denn es will Abend werden" erinnert in der milden Grundstimmung an die Schlusschöre der beiden Passionen, aber nur in Stimmung, nicht in der Erfindung, noch im Aufbau. „O Ewigkeit, Du Donnerwort", eine Solokantate und „Du Hirte Israel" hat der Dirigent schon früher gebracht. Durch rastlose Arbeit hat Ochs seine Sängerschar mit dem Stile Bachs so innig vertraut gemacht, dass seine Bachabende für die Bachfreunde zu wahren Festen werden. In der Biegsamkeit des Ausdrucks, den dynamischen Feinheiten, der Deutlichkeit des Textwortes steht der Chor obenan. Unter den Solosängern überragte Johannes Messchaert seine Kollegen um Haupteslänge; unvergleichlich schön gab er den dreimal wiederkehrenden, jedesmal mit gesteigertem Ausdruck eintretenden Einsatz „Selig sind die Toten", mit welchen Worten die Stimme des heiligen Geistes den Streit zwischen der Todesfurcht und der Hoffnung schlichtet. Vortrefflich klang auch der Alt Maria Philippis, als er den Choral „O Ewigkeit" intonierte; Herr Walter hielt sich in der Tenorpartie wacker. Die Künstler des philharmonischen Orchesters, die die zum Teil recht ungewohnten Blasinstrumente vertraten, haben ebenfalls eine besondere Anerkennung verdient. — Im letzten Nikisch-Konzert des Winters brachte das Programm zu Anfang Cherubini's Anakreon-Ouvertüre und zum Schluss Beethovens Siebente, ausserdem von Pfitzner drei Orchesterstücke aus dessen Musik zu Kleists „Käthchen von Heilbronn". Trotz des grossen Aufwands der materiellen Klangmittel kommt es in dieser Musik nirgends zu einer bedeutenderen Wirkung, weil die Erfindung gar zu kurzatmig ist. Im Hochzeitsmarsch nimmt Pfitzner einen Anlauf, als ob wir etwas ganz grossartiges zu hören bekommen sollten: wenn dann aber der Marsch anhebt, ist es doch wieder gleich zu Ende mit der melodischen Erfindung. Der Solist des Abends Eugène Ysaye spielte zwei Violinkonzerte (A-dur und h-moll) von Saint-Saëns mit blühender Schönheit des Tons und vollendeter technischer Sicherheit. — Im letzten Symphonieabend der Königlichen Kapelle

Digitized by Google

dirigierte Weingartner drei kleinere Orchesterstücke von Hugo Kaun, ein Albumblatt für Streichorchester von vornehmer, edler Klangwirkung, ein Rondo in A-dur und Variationen über ein kurzes Originalthema. Natürlich fliessende musikalische Erfindung, klare Orchestrierung mit allerlei zierlichen Finessen in der Rhythmik und Harmonik verschafften diesen anspruchslosen Stücken eine freundliche Aufnahme. Schumanns „Manfred-Ouvertüre", Beethovens „Achte" und Webers „Freischütz-Ouvertüre" bildeten den übrigen Teil des Programmes. Das Finale der Beethovenschen Symphonie und die Freischütz-Ouvertüre, allerdings ganz herrlich gespielt, fanden eine begeisterte Aufnahme. — Rosa Olitzka sang an ihrem Liederabend ein buntes Programm älterer und neuerer Arien und Lieder: Händel und Bach, Caldara, Schubert, Schumann, Wagner, Grieg, Hugo Wolf, Brahms usw. Das Organ der Sängerin ist immer noch machtvoll, die Schulung verfeinert gegen früher, der Vortrag lebendig, aber gar zu liebenswürdig und beifallsselig. — Im Mozartsaal dirigierte Bernhard Stavenhagen an der Spitze des verstärkten Hausorchesters ein Konzert, das mit Beethovens Pastoralsymphonie begann und mit Liszts „Tasso" schloss; einige Balletsätzchen aus der Oper „Pyramus und Thisbe" von J. A. Hasse machten keinen bedeutenderen Eindruck, da sie der Dirigent nicht fein genug im Vortrag ausgearbeitet hatte, wie denn überhaupt das Orchester unter anderen Dirigenten schon besser gespielt hat. Die Hauptattraktion des Abends war Erika Wedekind, die eine Mozartsche Arie mit Orchester und eine Gruppe Lisztscher Lieder, letztere ganz besonders glücklich im Ausdruck, sang. — Lula Mysz-Gmeiner hatte sich für ihren Liederabend Gruppen aus Schubert, Hugo Wolf, Max Reger und Brahms ausgesucht. Klug wählt die Sängerin, was ihrer Eigenart entgegenkommt. Grosszügiges wird ausgeschlossen, Lieder feinerer, zarter Art werden mit warmer Empfindung, in der Textaussprache besonders gefeilt, vorgetragen. — Zum Besten des Pensionsfonds dirigierte Nikisch den Philharmonikern das Konzert in der Philharmonie mit einem Programm, das Webers Euryanthe-Ouvertüre, die zum „Fliegenden Holländer", den Karfreitagszauber aus „Parsifal", das für Paris nachkomponierte Bacchanal aus dem „Tannhäuser", endlich das Vorspiel zu „Tristan" mit Isoldes Liebestod brachte. Lilli Lehmann sang den Liebestod und ausserdem noch die Constanzen-Arie aus Mozarts „Entführung" mit staunenswerter Energie des Ausdrucks und vollendeter technischer Künstlerschaft. Auch eine Novität enthielt das Programm, eines jungen Musikers W. Metzl dramatische Tondichtung nach Gerhart Hauptmanns „Die versunkene Glocke." Sehr viel eigene Erfindung ist in dem drei viertel Stunden dauernden Musikstück gerade nicht enthalten, aber ein nicht gewöhnliches Geschick für Orchestersatz spricht daraus, er klingt durchweg gut, oft sogar hervorragend schön. — Die Singakademie hat in der stillen Woche Bachs Johannispassion einmal, die Matthäuspassion zweimal aufgeführt. Georg Schumann wusste beide Werke zu voller Geltung zu bringen. Die Matthäuspassion wurde von dem Verein zum achtzigsten Male aufgeführt; es stand unter den singenden Mitgliedern mehr als eines der Enkelkinder aus der Reihe der Väter und Mütter, die einst unter Leitung des jugendlichen Mendelssohn die Matthäuspassion am 11. März 1829 mitgesungen hatten. Johannes Messchaert vertrat in all diesen Aufführungen die Christuspartie mit unnachahmlicher Hoheit des Ausdrucks, Schönheit und Milde der Tongebung; man kann sich den Heiland kaum anders als so gesungen denken. In der Johannispassion war Felix Senius, der Evangelist, etwas unruhig im Ton, zu erregt im Ausdruck; es klang, als ob er die Ereignisse, die er berichtet, selbst erlebt hätte. Klarer, objektiver gestaltete Carl Dierich den Erzähler des Ev. Matthäus. Frau de Haan-Manifarges sang das Altsolo der Johannispassion besser als Tilly Koenen das in der Passion nach Matthäus. Im Sopran wirkten Klara Erler und Meta Geyer-Dierich, in den kleineren Basspartieen die Herren Lederer-Prina und Curt Lintzmann in würdiger Weise mit. Orchester und Chor waren vortrefflich, namentlich die Choräle wurden von der Singakademie mit idealer Klangschönheit gesungen. — Robert Robitschek dirigierte an der Spitze der Philharmoniker eine Reihe moderner Tondichtungen: Dvořák's „Goldnes Spinnrad", von Humperdinck eine Shakespeare-Suite in sechs Sätzen, zwei eigene Stücke, und zum Schluss von Philipp Scharwenka „Traum und Wahrheit." Ob aus der Musik das herauszuhören ist, was z. B. Dvořák ihr zumutet, bezweifle ich, leugne sogar, dass die Musik mit ihren eigenen instrumentalen Mitteln zu schildern vermag, wie einem Mädchen Augen ausgestochen, Beine und Arme abgehackt werden. Sehr gut gefielen mir die knapp geformten Sätzchen, die Humperdinck aus seiner Theatermusik zum „Sturm", „Wintermärchen" und „Kaufmann von Venedig" zum Konzertgebrauch bearbeitet hat. Es ist wirkliche Musik, voll reizvoller Melodik, flott und wohlklingend instrumentiert, gefälligen, anmutigen Charakters. Der Dirigent Robitschek interessierte mehr als der Komponist. — Im Opernhause hat Weingartner mit dem neunten und zehnten Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle auch hier die Saison geschlossen. Am vorletzten Abend brachte er das Vorspiel zum „Tristan", wie es Wagner zum Konzertgebrauch eingerichtet hat, und Beethovens A-dur Symphonie schwungvoll, geistig belebt; als Novität hörten wir eine neue Symphonie von Christian Sinding, ein dreisätziges Werk, das aber keinen günstigen Eindruck hinterliess. Es ist gar zu derb instrumentiert, es fehlt an Gegensätzen, und die Melodik im Mittelsatz erscheint geradezu trivial. Der norwegische Musiker hat viel, viel Besseres früher geschrieben. Am letzten Abend begann das Programm mit einer „Romantischen Ouvertüre" von Thuille, die zur Münchener Aufführung des „Lobetanz" nachkomponiert ist; darauf folgte Mozarts g-moll Symphonie und zum Schluss Beethovens „Neunte". Die Chorpartie wurde vom Opernchor gesungen, das Soloquartett war mit den Damen Herzog und Goetze, den Herren Jörn und Hoffmann besetzt. Weingartner dirigierte mit Lust und Liebe, alle Beteiligten setzten ihr Bestes zum Gelingen des Abends ein, und so bekamen wir

Digitized by Google

eine herrliche Aufführung voll Geist und Leben zu hören, einen köstlichen Schluss der Wintersaison. Was noch folgt, mag vielleicht mancherlei Interessantes bringen, Besseres gewiss nicht.

E. E. Taubert

Das Mozartsaal-Orchester stand infolge der zielbewussten und energischen Leitung Fritz Steinbachs im 4. Neuen Philharmonischen Konzert auf einer bisher noch nicht erreichten Höhe: Beethovens Coriolan-Ouvertüre, einige reizende von Steinbach suitenartig zusammengestellte Deutsche Tänze von Mozart und Brahms' 4. Symphonie bildeten die orchestralen Gaben. Solist war Henri Marteau, der wieder einmal seine reife Kunst für ein noch unbekanntes Werk einsetzte: Jos. Laubers noch ungedrucktes Violinkonzert zeichnet sich durch Reichtum an schönen, gesangvollen Themen aus, doch sind diese zu kompliziert verarbeitet, auch ist die Instrumentation viel zu dick, das Werk zu ausgesponnen, um recht zu wirken. — Marteau spielte auch in dem Konzert, durch das die Grundlage zu einem Pensionsfonds für das Mozartsaal-Orchester geschaffen werden sollte, und zwar trug er die Konzerte von Brahms und Dvořák herrlich vor. — Sehr stolz kann Marteau auf seinen Schüler Florizel von Reuter sein: dieser ist ein ausgesprochenes vielversprechendes Geigertalent; er konzertierte zweimal mit dem Mozartsaal-Orchester: Bruchs schottische Phantasie gelang ihm besser als das Brahmssche Konzert. Er dirigierte auch ganz vortrefflich seine Tondichtung „Atala“, die m. E. auch von seiner kompositorischen Befähigung ein gutes Zeugnis ablegt; sie ist für grosses Orchester geschrieben, doch musste der junge Komponist bei der Aufführung auf eine ganze Anzahl Instrumente verzichten. — Eine völlig ausgeglichene Technik und sehr schönen Ton besitzt auch der junge Geiger Fritz Hirt, der mit dem philharmonischen Orchester und unter Mitwirkung der beachtenswerten Sängerin Delly Friedland konzertierte. — Vorteilhaft führten sich zwei eben erst dem Knabenalter entwachsene junge Künstler, der Pianist Julius Wolfsohn und namentlich sein Partner, der Geiger Maximilian Ronis ein. — Talentvoll sind die zehn- und zwölfjährigen Brüder Karl und Max Krämer, die beide sowohl auf dem Klavier wie der Geige konzertierten; hoffentlich gönnt man ihnen Ruhe zum Ausreifen und zerstört ihr Talent nicht durch vorzeitige Ausbeutung. — In ihrem letzten Abonnementskonzert mussten Florian Zajic und Heinrich Grünfeld sich in letzter Stunde entschliessen, mit José Vianna da Motta und dem Bratschisten Fridolin Klingler das Brahmssche Klavierquartett op. 25 sowie Beethovens Es-dur Trio op. 70 zu spielen; Elena Gerhardt, von Nikisch begleitet, sorgte unter grossem Beifall für vokale Unterhaltung. — Die sehr leistungsfähige Berliner Liedertafel, die von Franz Wagner verständnisvoll geleitet wird, gab einen sehr gelungenen Schubert-Hegar-Abend; Lieder beider Komponisten trug dabei Susanne Dessoir anmutig vor. Sehr günstig führte sich der von Professor Carl Thiel geleitete Verein für klassische Kirchenmusik besonders mit dem zweichörigen Stabat mater von Palestrina ein; die sonst gebotenen Kompositionen konnte man aber beim besten Willen nicht als klassische Kirchenmusik gelten lassen. Herrlich sang in diesem Konzert Dora Moran eine Arie aus der Johannespassion, aber die Orgelbegleitung wurde unerträglich ausgeführt. — Gregor Fitelberg führte auch in diesem Jahre mit dem Philharmonischen Orchester wieder Werke junger Warschauer Komponisten vor. Er wiederholte seine symphonische Dichtung „Das Lied vom Falken“ op. 18. Interessant war besonders das Orchesterwerk von M. Karlowicz „Uralte Lieder“ op. 10. L. Rozycki war nicht gerade glücklich mit einer Ballade für Klavier und Orchester sowie mit einem symphonischen Scherzo „Pan Twardowski“ vertreten; in der Ballade und in Klavierstücken von Szymanowski trat Tala Neuhaus als sehr tüchtige Pianistin hervor. Fehlte auch den meisten der gebotenen Werke die Abklärung, so steht doch zu hoffen, dass aus diesen verschiedenen Warschauer Mosten sich noch trefflich mundende Weinsorten entwickeln werden. — Das Quartett Dessau, Gehwald, Könecke, Espenhahn veranstaltete einen Schubert-Abend; leider spielte Alfred Reisenauer das B-dur Trio auf offenem Flügel, so dass von den Streichern nicht viel zu hören war. Das Oktett wurde unter Mitwirkung der Herren Polke (Bass), O. Schubert (Klarinette), Lange (Fagott), Hugo Rüdel (Horn) geboten. — Das rasch zu Ansehen gelangte Quartett Karl Klingler, Josef Rywkind, Fridolin Klingler, Arthur Williams, hatte für seinen letzten Abend den Bratschisten Rückward und den Violoncellisten Bruce zugezogen, um das Es-dur Quintett von Mozart, das sehr beachtenswerte Quintett op. 39 (mit zwei Violoncellen) von Glazounow und Brahms' B-dur Sextett vorzuführen. Es war ein höchst genussreicher Abend. — Schon beginnen im Hinblick auf Brahms' zehnjährigen Todestag die Brahms-Abende. Alle drei Klavierquartette führte Felicia Dietrich-Kirchdorffer mit Gabriele Wietrowetz, Erna Schulz, Eugenie Stoltz vor; beinahe hätte das an letzter Stelle des Programms stehende g-moll Quartett op. 25 ausfallen müssen, da Frl. Wietrowetz erkrankte, wenn nicht Erna Schulz die Geige ergriffen und ein tüchtiger Dilettant Heinz Ullmann sich an die Bratsche gesetzt hätte. — Das Klaviertrio der Schwestern Susanne, Mary, Dorothy Pasmore absolvierte sein Programm ohne Noten! Ich konnte nicht finden, dass dies für das Brahmssche H-dur Trio besonders vorteilhaft gewesen wäre; die Cellistin bemitleidete ich geradezu, als sie die nur zur Verstärkung des Klavierbasses dienende Stimme in dem Haydnschen Trio spielte. — Die Herren Georg Schumann, Halir, Dechert spielten Volkmanns noch immer imponierendes b-moll Trio und Beethovens c-moll; dazwischen trug Robert Kahn mit Halir seine noch ungedruckte dritte Violinsonate in E-dur vor, ein vornehmes, klangschönes, inhaltreiches und vortrefflich gearbeitetes Werk. Am bedeutendsten ist wohl der gedrungene erste Satz, ein mit einem Prestoteil sich ablösendes Andante sostenuto. Kraftstrotzend, auch humorvoll ist das Scherzo. Das Finale geht nach einer langsamen Einleitung in ein durch die Energie des Hauptthemas fesselndes Allegro über und schliesst stimmungsvoll mit der Wiederaufnahme des Hauptgedankens des ersten Satzes. — Ziemlich

Digitized by Google

überflüssig erschien mir ein Sonatenabend des Geigers Alfred Wittenberg und des Pianisten Dr. James Simon, da nur ganz bekannte Werke von Mozart, Schumann, Grieg geboten wurden. — Hauptsächlich Kammermusik, u. a. Saint-Saëns' Sonate op. 75 brachte die talentvolle Geigerin Carlotta Stubenrauch in ihrem Konzert unter Mitwirkung des Pianisten Bruno Hinze-Reinhold zum Vortrag. — Gern begegnete man wieder einmal der beachtenswerten, freilich der Sonate César Francks nachgebildeten Sonate op. 24 von Sylvio Lazzari; sie wurde ansprechend von der Pianistin Mariannina L'Huillier und dem Geiger Merrick B. Hildebrandt gespielt. — Alessandro Certani führte bisher unbekannt gebliebene Sonaten für Violine von Veracini (B-dur und a-moll) und Porpora (C-dur) in einer Bearbeitung mit Klavier von O. Respighi vor, wertvolle Kompositionen, sowie ein beachtenswertes, gleichfalls neu entdecktes A-dur Konzert von Nardini, das leider von dem Streichkörper des Mozartsaal-Orchesters nicht einwandfrei begleitet wurde (Dirigent O. Klemperer). — Die jugendliche Geigerin Melanie Michaelis liess sich mit dem Philharmonischen Orchester hören; sie litt unter Lampenfieber und muss vor allem ihre Tonbildung noch verfeinern. — Das Experiment, alle 24 Kapricen von Paganini öffentlich zu spielen, unternahm erfolgreich Alexander Sebald, ein Violintechniker sondergleichen. — Die durch den gewaltigen Umfang und die Macht ihrer ausdrucksvollen Stimme besonders wirkende russische Sängerin Lydia Illyna sang vorwiegend Lieder ihrer Landsleute, die meist beachtenswert waren. Wilh. Altmann

d'Alberts fünf grosse Klavierabende, in denen er die Meisterwerke der Literatur in historischer Folge entwickelte, sind zu Ende. Die Summe der Leistungen war ebenso bedeutend wie der künstlerische Genuss. Seine Vorherrschaft ist ungebrochen. Der grosse Reiz seiner Kunst beruht wesentlich auf drei Dingen. Da ist einmal das genialisch-improvisatorische Moment. Er spielt nach Laune und Willkür, lässt sich stets vom Augenblick bestimmen. Er wird daher nie „typisch" in Ausdruck oder Form (wie dies bei allen übrigen der Fall). Heute spielt er so, morgen so, heute recht, morgen schlecht. Das erhält ihn frisch und überhebt ihn der Gefahr, in Schablone und Monotonie zu verfallen. Er bewahrt sich so die Kraft zu gestalten und aus dem Vollen zu schöpfen. Zweitens interessiert das Zügige, die rhythmische Lebendigkeit, der einheitliche Zusammenschluss der Teile wie des Ganzen. d'Albert gibt uns den Text mit vollendetem Ausdruck und in vollkommener Form. Er entwickelt, er rollt das Kunstwerk auf ohne viel Getue, ohne falsche Empfindsamkeiten, immer nach Abschluss der Formen, nach Abrundung des Ganzen strebend. Mit einem Wort: er spielt auf das Ganze. Das Detail wird ein- und untergeordnet, so, wie es der Text verlangt. Drittens erwähne ich das rhythmisch-plastische Moment, das orchestrale Gestalten und Färben besonders bei Beethoven, den Romantikern und den Modernen. d'Albert gliedert richtig, er gruppiert die Teile nach musikalisch-geistigen Gesichtspunkten (Zwischensätze, Überleitungen usw. werden nicht abgesondert, sondern nur feiner schattiert, ohne den Grundton der Anlage zu verletzen), er phrasiert nach den thematischen Elementen, d. h. er entwickelt die Linie in voller Breite und Geschlossenheit und führt uns an der Hand eines klaren Grundrisses in die verborgensten architektonischen Schönheiten des Kunstwerkes hinein. Ferner: er rhythmisiert stets phrasisch, d. h. nicht taktweise, in Sätzen oder Perioden, sondern nur noch in grossen rhythmischen Einheiten. Er spielt nicht mehr engherzig-thematisch, sondern flächig. Das Ganze wird auf einen Grundton gebracht, die einzelnen Sätze und Teile aus der Gesamtstimmung heraus mit instinktartiger Sicherheit und Schärfe abgetönt. So gibt er uns allein den Zauber der grossen Konturen. Im einzelnen war der erste Abend (alte Musik) am unerfreulichsten. Er spielte da Bach gemäss des Vorwortes seiner neuen Bachausgabe, d. h. er suchte zu „stilisieren" und gab grobe Schmiedearbeit. Der zweite (Beethoven-)Abend litt unter dem Riesenprogramm und der daraus notwendigerweise folgenden Verhetzung der Tempi. Sieben Sonaten waren zu viel, — für ihn wie für uns. Der dritte Abend (Romantiker) war der beste. Ich habe ihn noch nie so elegant und flüssig, so formschön und feurig zugleich Schubert, Mendelssohn und Weber spielen hören. Eine kleine Einschränkung betrifft nur Schumann, dessen „Phantasie" z. B. ich mir an vielen Stellen rührender und poetischer denke und mit breiterer Tongebung und sinnlicherem Klangausdruck wiedergegeben wissen möchte. Chopin (vierter Abend) wurde glänzend gespielt, während sich bei Liszt eine grosse Müdigkeit und Abgespanntheit zu erkennen gab. Aus dem fünften Abend (Moderne) hebe ich Brahms' f-moll Sonate hervor, die ich unbedenklich für die grösste pianistische Leistung der Gegenwart erkläre. — Was als Vorzüge d'Alberts oben kurz skizziert wurde, sollte für Anton Foerster, der immer noch mit dem Stoffe ringt und sich fleissig um den Ausdruck müht, mehr und mehr vorbildlich werden. Also weniger Subjektivismen im Ausdruck und mehr Flüssigkeit in den Formen. Wir wollen Text hören, Beethovens Text, und zwar in bündiger Form und in ruhigem sicheren Fluss, nicht die gründliche Meinung oder das tiefsinnige Urteil eines zwar tüchtigen Kopfes, aber geringen klassischen Stilisten. — Felicitas Reifmann hätte mit Brahms' d-moll Konzert noch ein wenig warten sollen. Musikalische Begabung und technische Fähigkeiten sind vorhanden, über die Echtheit des Temperamentes jedoch einige Zweifel zu erheben. Warten wir weitere Leistungen ab. — Was soll man über Teresa Carreño noch sagen? Der Zauber ihrer Persönlichkeit, das hinreissende Temperament, die glänzende Technik, alles das ist uns so wohlbekannt und wirkt doch immer aufs neue belebend auf uns ein. Es ist eben die Wirkung des echten Temperaments, ewig jung zu erscheinen. Mit welcher ruhigen Noblesse spielte sie Beethovens Es-dur Sonate 31, und wie grosszügig fasste sie die Brahmssche Rhapsodie an! Ein „technischer" Genuss war vor allem die Etüde von Smetana: „Am Meere". Wer diese prachtvollen Arpeggien- und Passagenrollungen nicht gehört hat, wird nie begreifen können, was es heisst: „Den Arm über die Tasten hinwerfen". R. M. Breithaupt

Digitized by Google

Durch ein eigenartiges Programm, das u. a. die Violin-Sonaten von Ph. Scharwenka in h-moll und von Dvorak in F-dur unter Mitwirkung des fertigen Geigers Hermann Solomonoff aufwies, lenkte die Pianistin Jadwiga Cukier die Aufmerksamkeit auf sich. Aber auch ihr durchaus nicht konventionelles Spiel ist anerkennend zu erwähnen, besonders für Chopin bewies sie auserlesenen Geschmack. Lilli von Roy-Höhnen bot recht hübsche Leistungen als Solistin, während sie als Begleiterin ihre Konzertpartnerin Emmy Rintelen weit überragte, deren Vorträge im privaten Kreise vielleicht Beifall finden dürften. Tina Lerner präsentierte sich als sehr vielversprechendes Talent. In technischer Hinsicht darf man von Vollkommenheit sprechen, soweit damit nur Geläufigkeit, Anschlag usw. gemeint sind. Sie spielt farbenreich und klangvoll, aber ohne seelische Anteilnahme, auch überhetzt sie sämtliche Tempi bis zur äussersten Grenze. Die blinde Pianistin Jenny Behrens trägt mit Temperament vor, hat viel gelernt und behandelt das Instrument echt musikalisch. Gertrud Scheibel's Spiel ragt ausser ganz netter Fingerfertigkeit und ebensolchem Anschlag nicht über schulmässiges hinaus. Eine Ausnahmestellung nimmt Paul Schmedes ein: ein intelligenter Tenorist. Glanzvoll klingt die Stimme allerdings nur im Forte, doch ist sie fast immer angenehm, fleissiges Studium ist bemerkbar, störend jedoch die viel zu häufige, unmotivierte, wenn auch kunstvolle Anwendung des Falsett. Leichtes Tremolo ist abzugewöhnen. Das Legato ist fein gebildet, der Vortrag durchdacht. Der Synagogen-Chor Ryke Strasse gab unter Leitung von Alexander Weinbaum ein gut verlaufenes Konzert. In dem Kaun'schen „Abendsegen" kam das tüchtige Sängermaterial leider nicht zur Geltung, weil die harmonischen Schwierigkeiten der gekünstelten Komposition die Leistungsfähigkeit des Chors überstiegen. Andere Werke gelangen teilweise vorzüglich. Wertvolle Unterstützung hatte das Konzert in der trefflichen Altistin Paula Weinbaum, die Schuberts „Allmacht" in jeder Hinsicht künstlerisch sang, und in dem ganz hervorragenden Violinisten Alfred Wittenberg. Der schöne, klangreiche, tiefe Sopran von Rose Kahn verdient gediegene Schulung. Gebundener Gesang, wie auch Portamento sind ihr augenscheinlich unbekannt. Myrtle Elvyn konnte auch dieses Mal nur durch Fingerfertigkeit glänzen. Sie sollte viel hören, auch mittelmässige Spieler, um den Unterschied zwischen ausdruckslosem und ausdrucksvollem Spiel zu erkennen. Marix Loevensohn ist ein temperamentvoller Cellist, der sein Instrument oft zu derb anfasst. Sein Ton klingt am sympathischsten im piano. Die Technik ist bedeutend, aber nicht absolut sicher, riskante Passagen und Einsätze misslingen leicht. Der sehr subjektive Vortrag ist empfindungsvoll. Ysaye dirigierte die Begleitungen zu den Konzerten von Haydn, Schumann und Saint-Saëns wie ein Künstler, der weiss, welchen Wert eine gute Begleitung für den Solisten hat. Übrigens wird Ysaye als Konzertdirigent im allgemeinen unterschätzt. Elisabeth Gerasch konnte für ihre Gesangsvorträge wenig interessieren. Ihr Alt klingt nicht sehr angenehm, sie detoniert viel und lässt auch Auffassung vermissen. Die Schwestern Carmela und Grazia Carbone verfügen über hübsche Stimmen, die sie sehr geschickt und nach künstlerischen Grundsätzen verwenden. Das Zusammensingen ist äusserst lobenswert. Sopran und Alt haben grosse Tragfähigkeit. Klara Krause begleitete und steuerte einige Soli bei. Die Schwestern dürften eine gute Zukunft haben. — Die Altistin Else Schünemann war an ihrem letzten Lieder-Abend weniger gut disponiert. — Mary Münchhoff hat sich trotz guter Anlagen noch nicht zu einer hervorragenden Vertreterin des Koloraturfaches aufzuschwingen vermocht. Auffassung und Intonation sind mangelhaft, die Aussprache unverständlich. — Elisabeth Zickner vermochte durch nur mittelgrosse Stimme und einförmigen Vortrag keinen Eindruck zu hinterlassen. Die Pianistin Wanda de Zarembska brachte angenehme Abwechslung ins Programm. — Der Sopran von Antonia Dolores hat etwas Sammetartiges an sich, erhält mitunter aber einen Anflug von Trockenheit und Schärfe. Der Vortrag ist fein berechnet, die Sängerin versteht das „Spinnen des Tones" und wendet das Portamento geschickt an. Der Mignon-Arie ist sie jedoch technisch nicht gewachsen. Ihr Triller ist unvollkommen, chromatische Gänge unsauber und verwischt. — Von Hilde La Harpe's Darbietungen ist nur das brauchbare Gesangsmaterial erwähnenswert. — Beethovens schottische und irische Lieder mit Triobegleitung gelangten durch ein Vokal-Quartett zu sehr gelungener Aufführung. Von den Sängern zeichneten sich die Sopranistin Klara Erler und der Tenorist Leo Gollanin vorteilhaft aus. Das holländische Trio (Bos, van Veen, van Lier) begleitete sehr hübsch und spielte Beethovens Geister-Trio mit viel Empfindung. — Die Pianistin Marianne Heinemann besitzt technische und geistige Begabung, ist auf dem Wege zur Kunst aber kaum bis zur Hälfte vorgeschritten. Vom Konzertieren sollte sie noch Abstand nehmen. — Hingegen zeigte sich Günther Freudenberg als eine unter den Klavierspielern äusserst beachtenswerte Erscheinung. Seine Fingerfertigkeit und sein sympathischer Anschlag nehmen für ihn ein. Das von ihm aufgestellte Programm fiel durch seine Länge und die Wahl der Werke auf. Ausser solchen von Raff, Scarlatti, Weber, Schumann (Phantasie op. 17), Chopin und Liszt enthielt es die mit dem Motto „Reif sein ist alles" versehene Phantasie-Sonate in c-moll, op. 68 von E. E. Taubert, die dem Spieler mehrfachen Hervorruf eintrug. — Dr. Konrad von Zawilowski's weicher, klingender Bariton eignet sich in erster Linie für lyrische Gesänge. Die Tongebung ist auf einzelnen Vokalen zu hell und offen, das gleichmässige Aushalten des Tones müsste mehr geübt werden. Der Vortrag ist intelligent, jedoch ohne genügende Charakteristik. — Der am Karfreitag von den Solisten des Mozartsaal-Orchesters gegebene Kammermusik-Abend verlief künstlerisch wenig befriedigend. Der junge Konzertmeister Ruinen kann berechtigten Ansprüchen in keiner Weise genügen. Sein Spiel liess Autorität völlig vermissen, der Rhythmus wurde nachlässig behandelt, sinngemässe Phrasierung glänzte durch Abwesenheit. Kapell-

Digitized by Google

meister Paul Prill hatte den Klavierpart in Mozarts g-moll Quartett übernommen, liess jedoch nicht mehr als Routine erkennen. Lobenswert waren in Beethovens Septett die Blasinstrumente und das Cello besetzt. Die mitwirkende Sopranistin Helene Staegemann sang Arien von Händel und Mendelssohn, befindet sich als Oratoriensängerin aber kaum im rechten Fahrwasser. Arthur Laser

Alfred Steinmann aus Hannover erbrachte in einem mit dem Mozartsaalorchester veranstalteten Konzert nicht den Beweis einer merkbaren Dirigentenbeanlagung. — Auf sorgfältiges Studium liessen die Klaviervorträge Wina Berlins schliessen. Sie spielt sehr rhythmisch und technisch ausgefeilt. Doch fehlt ihr noch der Zug ins Grosse. Wenn ihr Spiel auch meist musikalisch richtig ist, so mutet es doch oft verstandesmässig trocken an. Auch ein gewisser Gedächtnismangel — zumal in dem jedermann doch geläufigen Des-dur-Notturno von Chopin! — weist auf ein Überwiegen des Angelernten, nicht des unmittelbar Talentbedeutenden hin. Eine noch grössere Feinheit und Sauberkeit zeichnet das Klavierspiel Sergei's von Bortkiewicz aus. Sehr in die Tiefe geht es jedoch nicht, wie auch die geradezu schulfallmässig eklektischen eigenen Kompositionen op. 3 und 4 zeigten. Über das Klavierspiel Greta Benser-Bruhns schliesslich kann vorerst noch nicht ernstlich geredet werden. — Ein Konzert der Solovereinigung des „Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirchenchores" unter Leitung seines ständigen Dirigenten Alex Kiesslich liess sorgsame Vorbereitung erkennen. Das Stimmmaterial ist leider wenig reizvoll. Auch lässt sich noch manches plastischer und feiner nüanzieren und herausheben, als hier geschah. Immerhin liegt aber in dem ganzen Unternehmen eine sympathische Tendenz vor. Das von dem Kammervirtuosen Adalbert Gülzow zwischendurch vorgetragene nachgelassene Violinkonzert von Hermann Goetz, op. 22, interessierte objektiv nicht sehr. Es ist wenig grosszügig in seinem Aufbau und innerlich nicht mehr als wohlanständig. — Programm und Ausführung des ersten Orgelkonzertes von Arthur Egidi in der Apostel-Paulus-Kirche ermangelten höheren künstlerischen Zuges. Die Orgelvorträge klangen „vorsichtig", oft rhythmisch unpräzis und etwas al fresco registiert, und von den mitwirkenden Sängerinnen konnte nur Fanny Opfer in Betracht kommen, deren Sopran nicht übel klingt und bis auf die noch vervollkommnungsfähige Aussprache technisch im allgemeinen richtig behandelt erschien. Nicht so bei Marta Behnke-Sellin, die im Mozartsaale sang. Hier mutete nahezu alles, Stimme, Behandlung, Vortrag und Aussprache zumeist unfertig, fast dilettantisch an. — Ein vielversprechendes Klaviertalent ist Aurelia Cionca. Aussergewöhnlich sicher, klar, kräftig und mit blühendem Anschlag trug sie ein ihrem Können angemessen zusammengestelltes Programm vor und wird ohne Zweifel zu den Namhaften gehören, wenn ihr Gestaltungsbestreben sie noch auf die Höhe einheitlichen, plastischen, elementarkräftigen Nachschöpfens führt. — Hugo Del Carril hatte sich mit der Appassionata, den symphonischen Etüden, der h-moll Sonate (Liszt) und der Bachschen D-dur Fuge (Busoni) eine zu hohe Aufgabe gestellt. Vieles gelang sehr schön, oft aber setzte die Spannkraft streckenweise aus. So gab es viel Überhetztes, Verwischtes neben selten Klarem, Wohldisponiertem, unmittelbar Wirkendem. Das Zeug zu höherer Meisterschaft hat hiernach der Pianist offenbar, fehlt nur noch der abrundende Ausgleich der Kräfte und der richtige Blick für die zu wählenden Aufgaben. — Es soll nicht gesagt werden, dass Louis Edger sich mit Beethovens c-moll und d'Alberts — von dem Komponisten selbst sehr interessant dirigiertem — E-dur Konzert technisch zu viel zugemutet habe. Der Charakter seines Spieles ist aber allzu weich, und die feine Miniaturarbeit tritt so sehr in den Vordergrund, dass es zu grossen, packenden, unmittelbar zwingenden Wirkungen nicht kommen konnte. — Gertrud Meissner, eine Altistin von nicht sehr satter, vielfach noch auszugleichender und zu festigender Stimme, die von Alexander Heinemann als Duettpartner eingeführt wurde, liess in Vortrag und Technik gesundes Streben erkennen. Und ein Loewe-Abend, der zur Feier des 25jährigen Bestehens des Loewe-Vereines stattfand, gab Gelegenheit zu der Wahrnehmung, dass Hermann Gura sehr tüchtig an sich arbeitet und das Erbe seines Vaters zu erwerben sich treulich angelegen sein lässt. Vielfach besitzt er es nun schon. Alfred Schattmann

BREMEN: Das zehnte Abonnementskonzert wurde, da Panzner Lorbeeren pflücken nach Rom gegangen war, einmal wieder von seinem nachbarlichen Freunde und Kollegen Fiedler geleitet. Neben einer wundervoll feinen Vorführung der Brahmsschen F-dur, bescherte uns dieser unter lebhaftem Beifall die „Intermezzi Goldoniani" von Bossi, ein anmutiges, reizend gearbeitetes Werk, das allerdings wohl besser um den vierten Satz gekürzt würde. Zugleich lernten wir in Mme. Caponsacchi-Jelsler eine Cellistin von seltener Gediegenheit kennen. Von zwei weiteren Philharmonischen Abenden war der eine, begeistert aufgenommene Richard I., der andere, merklich lauer temperierte Richard II. gewidmet („Heldenleben" und „Till Eulenspiegel" in glänzender Wiedergabe). An letzterem sang auch Messchaert, leider wenig glücklich disponiert. — Ausserdem seien noch erwähnt ein prächtig verlaufenes Burmester-Konzert, Helene Berards Liederabend, der die erfolgreiche Uraufführung einer Liederreihe von Otto Naumann brachte, und das von Panzner geleitete Konzert unseres trefflichen Lehrer-Gesangvereins, an dem Hegars „Das Herz von Douglas" eine wohl über Verdienst warme Aufnahme fand. Gustav Kissling

BRÜSSEL: Im fünften Concert Ysaye war Steinbach aus Köln der gefeierte Gast. Er dirigierte mit hinreissendem Temperament und überlegener Sicherheit die interessante G-dur Serenade von Reger, „Don Juan" von Strauss und die c-moll Symphonie von Brahms. Enthusiastischer Erfolg. Der famose Geiger Crickboom von hier spielte unter grossem Beifall die Symphonie espagnole von Lalo. — S. Dupuis führte im vierten Concert populaire die „Faustszenen" von Schumann auf, dessen Muse hier viele Verehrer hat, denen das selten gehörte Werk grosse Freude bereitete. Trotzdem die Solisten zu wünschen übrig liessen,

Digitized by Google

machte die Aufführung bei guten Chorleistungen (Theaterchor) und klangschönem Orchesterpart einen so tiefen Eindruck, dass das Werk nächstens nochmals wiederholt werden wird. — Das dritte Concert Durant war ein Beethoven-Festival. Die Symphonieen No. 2 und 5 wurden sehr gut gespielt. Für den leider absagenden Burmester trat Crickboom ein und spielte in hochachtbarer Weise das Violinkonzert und die beiden Romanzen. — Im dritten Konservatoriumskonzert Gevaert's hörten wir in musterhafter Weise die Schottische von Mendelssohn, die Unvollendete von Schubert und die dritte Leonoren-Ouvertüre. Der Damenchor sang einen Psalm von Schubert, die Klavierbegleitung arrangiert für Harfen und Orgel von Gevaert.

Felix Welcker

BUDAPEST: Die Saison, freudig begrüsst, nähert sich ihrem sehnlich erwarteten Ende. Die Philharmoniker, die vor ihrem letzten Konzert stehen, brachten uns als Novitäten an den jüngsten Abenden ein entzückendes, fein-humoristisches Präludium von Järnefelt und ein neues, kunstreich gearbeitetes aber erfindungsarmes Violinkonzert von Emanuel Moor, das Henri Marteau mit edler Meisterschaft aus der Taufe hob. Sonst lässt das Interesse unserer Musikfreunde an künstlerischen Genüssen merklich nach. Stürmischeste Anerkennung und einen vollen Saal fand nur das Quartett der Schwestern Svärdström; die „Böhmen" spielten in ihrer letzten Soirée bereits vor stark gelichteten Reihen, und ein ähnliches Schicksal war den beiden pianistischen Hexenkünstlern Godowsky und Backhaus beschieden. — Das namhafteste Ereignis der zur Neige gehenden Saison bildete die zyklische Aufführung aller Klavier-Violinsonaten Beethovens durch den belgischen Meistergeiger Eugène Ysaye und Moriz Gönczi, einen unserer feinsinnigsten, gebildetsten und virtuosesten Pianisten. Die auf vornehmstem künstlerischen Niveau stehende Veranstaltung fand vor ausverkauften, von dem musikverständigsten Publikum besetzten Sälen statt — selbst aus Wien waren zahlreiche Gäste erschienen — und brachte den beiden illustren Konzertgebern eine Reihe stürmischer Ehrungen. Ysaye hatte bisher eine zyklische Aufführung der Sonaten bloss mit Raoul Pugno, Eugen d'Albert und Ferruccio Busoni unternommen.

Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Die Königl. Kapelle brachte in ihrem fünften Symphoniekonzert (Serie A) als Neuheit das Orchesterstück „Poème lyrique" von Alexander Glazounow heraus, eine Schöpfung, der man gewiss Stimmung und Poesie nachrühmen darf, wenn man auch ihrer Tonsprache mehr Frische und Kraft wünschen möchte. Unter Herrn Hagen's Leitung fand die recht kurze Neuheit eine freundliche Aufnahme. Nicht minder fragmentarisch war die Neuheit des fünften Symphoniekonzerts der Serie B „Nachmittag eines Fauns" von Claude Debussy. Aber der Franzose hat weit mehr zwingende Kraft der Phantasie als der Russe, weiss mit den feinsten Orchesterfarben zu malen und schafft in der Tat ein Tonbild, an dem der mythologische Charakter so wenig befremdet, wie bei einem Böcklinschen Faungemälde. Unter v. Schuch's Leitung aufs feinste und duftigste interpretiert, erzielte das Werk sehr lebhaften Beifall. Am selben Abend spielte die Königl. Kapelle auch Goldmarks zweite Symphonie Es-dur, was sie nicht hätte tun sollen. Denn diese glatte, charakterlose Schreibtischmusik mag ganz sauber und elegant sein, aber sie ist doch durchaus veraltet und bleibt dem mit der Zeit fortgeschrittenen Hörer innerlich fremd. Solist war Wilhelm Backhaus, der sich als ein Pianist von glänzendster Technik und starker Eigenpersönlichkeit erwies, so dass sein Erfolg durchschlagend und wohlberechtigt war. Die Dreyssigsche Singakademie beging das Jubelfest ihres 100jährigen Bestehens durch eine höchst anerkennenswerte Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" unter Kurt Hösels Leitung und solistischer Mitwirkung der Damen Siems und Reuss-Belce sowie der Herren Buff-Giessen und Viktor Porth; als zweites Jubiläumskonzert folgte im Königl. Opernhause eine Aufführung von Händels „Samson" unter Herrn Hagens Direktion und solistischer Mitwirkung der Damen Abendroth, v. Chavanne und der Herren Grosch und Perron. Sehr verdienstlich war eine am Busstag in der Frauenkirche veranstaltete Aufführung des Mendelssohnschen Oratoriums „Paulus" durch die Robert Schumannsche Singakademie unter Albert Fuchs, wobei die Solopartieen durch Frl. Dietel, Frau Freytag-Winkler und die Herren Pinks und Häntzsch vertreten wurden. Eine epochemachende Tat für Dresden bedeutete das erste Jugend-Konzert der Volks-Singakademie unter Johannes Reichert. Zwar waren Caldara's 16stimmiges „Crucifixus" und Bachs Cantate „Nun ist das Heil und die Kraft" gerade in einem Jugend-Konzert wohl fehl am Ort, aber um so besser waren die übrigen Vortragsstücke ausgewählt, besonders die Liedervorträge von Luise Ottermann bereiteten den begeistert aufmerkenden Kindern helle Freude. Jedenfalls ist nun auch hier der Beweis dafür erbracht, dass es des Schweisses der Edlen wert ist, die holde Kunst vor einer Kinderschaar aus den unteren Ständen unseres Volkes zur Tat werden zu lassen. Erwähnt seien ferner noch ein gut gelungenes Konzert der Dresdner Konzertsängerin Hedwig Ritter unter Mitwirkung von Natalie v. Ziegler (Klavier) und Viktor Porth (Bariton), ein höchst interessanter Cellosonaten-Abend der Herren Joh. Smith und Percy Sherwood und ein glänzender Soloabend von Fritz Kreisler, dem genialen Geigenvirtuosen.

F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Im sechsten Musikvereinskonzert spielte der Cellist Pablo Casals Schumanns Violoncellkonzert und Bruchs Kolnidrei. Mit feinstem Geschmack und technisch vollendet, vermochten die Improvisationen für Orchester von Emanuel Moór trotz gediegener Vorführung unter Leitung von Prof. Buths wenig Interesse zu erwecken, während Theodor Müller-Reuter mit seinem Chor- und Orchesterwerk „Hackelberends Begräbnis" keinen ungünstigen Eindruck hinterliess. Das darauffolgende Konzert des Vereins war Mozart und Beethoven gewidmet. Marcella Pregi sang Rezitativ und Arie aus Metastasio's „Olympiade", von Mozart 1778 komponiert, und die Klärchenlieder aus Beethovens Egmont-Musik; Henri

Digitized by Google



HERMANN KRETZSCHMAR



Digitized by Google

Marteau spielte das unbekannte G-dur Konzert des Salzburger Meisters und die Violinromanze in F-dur von Beethoven unübertrefflich schön; das Orchester bot Mozarts A-dur (Köchel No. 201) und Beethovens c-moll Symphonie. Der zweite Kammermusik-Abend des Musikvereins brachte nur Regersche Kunst. Der Komponist trug mit Konzertmeister Röntgen seine leicht verständliche, ungemein ansprechende Suite im alten Stil (F-dur, op. 93) vor; die weniger tief angelegte Serenade für Flöte, Violine, Viola (op. 97) fand in der gediegenen Ausführung seitens R. Portcinszky's, Röntgens und Köhlers, erster Kräfte des städtischen Orchesters, eine freundliche Aufnahme, begeisternd jedoch wirkte „Introduktion, Passacaglia und Fuge" (op. 92) für zwei Klaviere, ein Bachsche Grösse offenbarendes Werk, von Reger und Henriette Schelle (Köln) vollendet vorgetragen. Anna Haastera-Zinkeisen absolvierte mit glänzendem Erfolg und unter Mitwirkung von Dr. Wüllner-Berlin ihren letzten Klavierabend, die Pianistin Julia Röhr spielte in einem Symphoniekonzerte das Klavierkonzert c-moll von Scharwenka, und endlich wurde ein etwa 200 Personen fassender „Saal Adam" mit einem Kammermusikabend eröffnet, an dem der Geiger Hegedüs und Lilly Henkel unter anderem Sonaten von Beethoven und Brahms vortrugen.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Der durch das Ausbleiben des Cellovirtuosen Pablo Casals gefährdete fünfte Künstlerabend der Konzertdirektion de Sauset wurde durch das erfolgreiche Einspringen von Henry Son (Cello) und Gottlieb Morschheuser (Bass) gerettet. Ausserdem interessierte Elfriede Martick, deren Sopran den Vorzug einer glanzvollen Höhe besitzt. In einer Morgen-Aufführung des Elberfelder Streichquartetts entzückte Johannes Messchaert durch den meisterhaften Vortrag von Liedern von Beethoven, Schubert und Brahms. Das fünfte Abonnementskonzert unter Dr. Hans Haym war ein Wagnerabend mit Cäcilie Rüsche-Endorf, Karl Scheidemantel und einem grossen Orchester, dessen Leistung unter Haym einen vollen künstlerischen Erfolg bedeutete.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Dem jüngsten Freitags-Orchesterabend im Museum stand Volkmar Andreae aus Zürich vor. Man dankt ihm, den man schon beim Tonkünstlerfest 1904 hier kennen lernte, vor allem eine trefflich gelungene Wiedergabe von Saint-Saëns' c-moll Symphonie op. 78, die durch einige äusserliche Auffälligkeiten, Zusammenschmelzen der vier Sätze in zwei, Hinzunahme der Orgel und des Klaviers, leicht eine unbefangen-musikalische Auffassung trüben und dazu verleiten könnte, darin nach poetischen Bestandteilen, nach einer Art Programm zu fischen, was gerade der Sinnesart dieses Dirigenten nahe gelegen hätte. Es war erfreulich, dass er dieser Versuchung nicht nachgab und sich an einer gesundblütig-musikalischen und dabei musterhaft ausgefeilten Auslegung genügen liess. Konnte er doch auch später bei Berlioz' Faustfragmenten und bei „Eulenspiegel" von Strauss genugsam und geistreich in den Spuren der Programmusik wandeln. Im gleichen Konzert gastierte Aïno Ackté und weckte mit französischen Opernarien und fast mehr noch mit einer Zugabe von Schumann („Widmung") viel Wohlgefallen. Das letzte Sonntagskonzert der Saison dirigierte Prof. Gustav Trautmann aus Giessen mit bemerkenswertem Erfolg; dabei erfreute der Petersburger Tenorist Senius, der uns kürzlich einmal „russisch kam", als Sänger Bachs, Mozarts und Hugo Wolfs. Genussreiche Darbietungen verdankte man ferner vorzugsweise den beiden Kammermusikabenden des Böhmischen Quartetts und des Frankfurter Trios, welch letzteres unter Cooptation der Violinisten Natterer und Davisson sowie des namhaften Meininger Klarinettisten Mühlfeld die Saison mit einem Brahms-Abend abschloss, dem ausgezeichneten Geiger Fritz Kreisler, dessen ernsthafte künstlerische Gesinnung auch wertvolle Aufgaben in der älteren Literatur seines Instrumentes, abseits von der Heerstrasse des Virtuosentums, bei Vivaldi, Porpora u. a. ausspürt und glänzend löst. Schliesslich auch ein Wort der Anerkennung für den schönen Verlauf, den das letzte Konzert der Sänger vom Frankfurter Lehrerverein genommen. Der schon oftbelobte Männerchor bewährte sich unter Prof. M. Fleischs Leitung wieder glänzend an einer Reihe der verschiedenartigsten Aufgaben, die sich zu einem anregenden Programm aneinanderreihten und auch teilweise „abseits vom Wege" gewonnen waren, wie z. B. a cappella-Sätze aus der ersten Messe von R. Volkmann. Auch zwei Solistinnen, die Pianistin Frau Marx-Kirsch und die Geigerin Frl. Stubenrauch fanden an dem Abend gerechtfertigt gute Aufnahme.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Arthur Nikisch hat mit zwei grossen Abenden für diesen Winter Abschied genommen; am ersten dieser Abende waren es Fragmente von Wagner und eine wahrhaft kolossale Aufführung der Ersten Symphonie von Brahms, am zweiten Abend vornehmlich die Wiedergabe der h-moll Symphonie von Schubert und der Tannhäuser-Ouvertüre, mit denen er seine Stellung als primus inter pares wieder einmal in einer Weise dokumentierte, die keinen Widerspruch aufkommen lässt. Dass er Brahms dabei auswendig dirigierte, konstatiert man nur mit Rücksicht auf gewisse Brahmsianer, die sich im Besitz des allein seligmachenden privilegierten Brahmsverständnisses halten und alles, was sich nicht nach ihrer Elle messen lässt, in Acht und Bann tun. Darunter auch Nikischs nicht ganz geist- und verständnislose Brahms-Interpretation. Der Cäcilienverein unter Spengel trat in seinem letzten Konzerte abermals für Bossi ein und brachte ausserdem Strauss' seltener gehörtes „Wanderers Sturmlied" zur Aufführung. Bei Fiedler gab es als Novität die zierlichen „Intermezzi Goldoniani", die auch hier vorübergingen, wie ein kleines Goldoni'sches Lustspiel: ohne Emotionen zu erzeugen, aber unter gefälliger Augenblickswirkung. Mischa Elman war als Solist nicht ganz so glücklich, darum aber nicht weniger gefeiert. Die Solistenkonzerte der bekannten und berühmten Grössen kann man auf sich beruhen lassen; wer und was Lamond ist, braucht man von Hamburg aus nicht neu zu entdecken. Und die Solistenkonzerte der Unbekannten, die lokalen Sensationen, an denen

Digitized by Google

alles beteiligt ist, nur die Kunst nicht, sie kann man erst recht auf sich beruhen lassen.

Heinrich Chevalley

KARLSRUHE: Zunächst möchte ich der Kammermusiksoiree der Herren Bühlmann und Genossen gedenken, die uns wie schon des öfteren mit ausgereiften Leistungen von Schubert, Mozart erfreuten, wogegen eine andere hiesige Kammermusik-Vereinigung, Liesenborghs und Genossen, an einem anderen Abend in Detailarbeit doch manches schuldig blieb. — Burmester rechtfertigte auch dieses Mal seinen wohlbewährten Ruf; unvergleichlich schön war u. a. die Bachgavotte. Sein Partner, Herr Clssen, verstand, durch eigene Kompositionen zu interessieren und als Klavierspieler durch solide Technik und geläuterten Geschmack zu fesseln. — Frl. Fell bekundete durch ein eigenes Konzert einen starken musikalischen Impuls, der für die Zukunft recht Schönes verspricht. Ihre Interpretationen von Schubert-Liszts Wandererphantasie und des letzteren Des-dur Etude konnten wohl befriedigen. — Recht Erfreuliches bot der Bach-Verein in seiner „Semele"-Aufführung, die als ein Ereignis in unserem Musikleben betrachtet werden darf. — Sapellnikoff, der grosszügige und dabei doch feine Ziseleur, besuchte uns mit seinem Landsmann Barassy (Cello). — Kammersängerin Frieda Hoeck-Lechner wusste in einem Volksliederabend, der aus dem Wunderborn des deutschen Liedes eine Menge duftender Blüten erschloss, aufrichtig zu erfreuen. — Reger beginnt allmählich auch hier festen Fuss zu fassen. Das hier stattgehabte Konzert, bei dem der Komponist, vereint mit dem Münchener Pianisten Aaron und dem hiesigen Kammersänger van Gorkom und der Sopranistin Frl. von Weech, vielseitige Proben seines reichen Talents ablegte, mag wohl mancher voreiligen Zunge bewiesen haben, dass man Reger als eine starke musikalische Persönlichkeit betrachten muss. — Der Clou des vierten Abonnementskonzerts war neben der vollendet gespielten Coriolan-Ouvertüre von Beethoven und der dritten Symphonie von Bruckner Frau Preuse-Matzenauer, die Hervorragendes bot. Für den erkrankten Hofkapellmeister Lorentz stand Prof. Wolfrum aus Heidelberg am Pult und leistete Vorzügliches.

A. Hoffmeister

KÖLN: Unter den mancherlei interessanten Erscheinungen, mit denen uns die Musikalische Gesellschaft in jüngster Zeit bekannt machte, ist mit in erster Linie Margarete Altmann-Kuntz aus Strassburg zu nennen. Erfreute die Künstlerin zunächst beim Vortrage der Händelschen Arie aus „Semele" durch die warmblütige und dramatisch beseelte Art, in der sie ihre umfangreiche und klangschöne Stimme dem Geiste der Aufgabe dienstbar machte, so zeigte die trefflich geschulte Sängerin bei den Weihnachtsliedern von Cornelius, dass sie eine weitere Gefühlsskala bis zum sinnig Lieblichen in deklamatorischer und rein vokaler Hinsicht in nicht gewöhnlichem Masse beherrscht. — Ein anderer Abend brachte den Joachim-Schüler Theodor Spiering auf das Podium, der mit der Schumannschen Phantasie und Vieuxtemps' a-moll Konzert einen recht guten Eindruck hinsichtlich weitvorgeschrittener Technik hinterliess und, was die Auffassung betrifft, zum mindesten die Prinzipien klassischer Unterweisung nicht verleugnete. Über vier Orchestergesänge von Conrad Ramrath, die ich diesmal nicht hören konnte, die aber sehr lebhaft angesprochen haben, denke ich bei anderer Gelegenheit zu berichten. — Eine gute Aufnahme fand auch in der letzten Aufführung der Gesellschaft eine junge Geigerin Mary Dickenson, deren Behandlung von Lalo's spanischer Symphonie, Goldmarks Arie und dem Brahms-Joachimschen ungarischen Tanze bezüglich geistiger Erschöpfung des Inhalts einigermassen an der Oberfläche haftete, die aber im Punkte violinistischer Fertigkeit ein sehr schätzbares Rüstzeug aufwies. Eine Altistin Hedwig Müller aus hiesiger Stadt zeigte zwar nicht üble stimmliche Mittel, aber an sonstigen Gaben und künstlerischer Errungenschaft zu wenig, als dass sie den solistischen Platz an dieser Stelle mit vollem Gelingen hätte behaupten können. — Der achte und letzte Kammermusik-Abend des Gürzenich-Quartetts brachte als Neuheit ein Streichquartett D-dur (Werk 27) des italienischen Komponisten Leone Sinigaglia, eine echt kammermusikmässige, in Erfindung und Ausgestaltung nicht gerade bedeutende, aber sehr gefällige Arbeit, der Eindrucksfähigkeit, Temperament und Pikanterie das Wort reden. Bei Mozarts g-moll und Beethovens C-dur Quintett wirkte als Bratschist Foco Klimmerboom vom städtischen Orchester mit. Von Eldering glänzend geführt, brachten die trefflichen Künstler den Geist dieser Werke zu klarster, bedingungslos stilreiner Veranschaulichung, und so nahm die erfolgreiche Quartettsaison einen würdigen Abschluss.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Ein reichhaltiges und wertvolles Konzertleben zeigte der vergangene Monat. Leider (darf man wohl sagen) standen die ausländischen Künstler an der Spitze des Interesses, vor allem Willy Burmester, der zweimal vor vollen, ja überfüllten Sälen spielte, dann Dr. Ludwig Wüllner, dessen eigenartige und wertvolle Vorträge schnell die Gemüter gewonnen haben. Dann Frau Carreño, Telemaque Lambrino und Percy Grainzer u. a. Von dänischen Solospielern seien genannt die Klavierspieler Dagmar Bendix und der junge Alex. Stoffregen; die Geiger Schmedes und Fini Henriques, der Primgeiger eines sehr guten Quartetts. Der „Musikverein" brachte den Vortrag eines Saint-Saëns'schen Konzerts durch das talentvolle Frl. Stockmarr (das auch im „Dänischen Konzertverein" neue schwierige, gut gearbeitete, aber etwas trockne „Klaviervariationen" von Ludwig Holm spielte); ausserdem brachte der Verein eine neue Symphonie von Hakon Börresen, äusserlich recht gewandt, innerlich etwas leer, ohne symphonische Gedanken und Arbeit. Der „Dänische Konzertverein" brachte in seinem etwas kunterbunten Programm schön empfundene Lieder von Louis Glass. „Die philharmonische Gesellschaft" bot als Hauptnummer die mehr die Ohren (durch Lärmen) als den Sinn (durch Inhalt) füllende Symphonie von Sinding; die Palaiskonzerte u. a. eine stilvolle Vorführung eines Händelschen Concerto grosso.

William Behrend

Digitized by Google





LEIPZIG: Im 19. Gewandhauskonzert, das mit dem einleitenden Orchestervortrage von Carl Reineckes stimmungsedlem op. 128 („In Memoriam“, Introduktion, Fuge und Choral) auf das eben erfolgte Hinscheiden des sehr verdienstvollen Gewandhausdirektionsmitgliedes Geh. Hofrat Dr. Lampe-Vischer Bezug nahm, und in eine schön gelingende Reproduktion der Brahmsschen F-dur Symphonie ausmündete, hat Eugen d'Albert das Es-dur Klavierkonzert von Beethoven und — als stürmisch begehrte Zugaben — das e-moll Pastorale und E-dur Capriccio von Scarlatti mit einer selbst an ihm noch staunenerregenden äussersten Vollkommenheit zum Vortrag gebracht. Tags zuvor war in der Thomaskirche wieder einmal die übermenschlich hohe „Missa solemnis“ von Beethoven erklungen, vortrefflich ausgeführt durch den von Dr. Göhler geleiteten Riedel-Verein, dem sich zur gut-künstlerischen Bewältigung der abnormen Aufgabe Erika Wedekind, Agnes Leydhecker, Jacques Urlus und Carl Perron als rühmenswertes Soloquartett, das Gewandhausorchester und Prof. Homeyer (Orgel) zugesellt hatten. Diesem wirklich bedeutenden Kunstgeschehnisse wurde im 20. Gewandhauskonzert eine ausserordentlich schön gelingende Aufführung der Lisztschen „Legende von der heiligen Elisabeth“ gegenübergestellt, eine Leistung, die allein schon durch zumeist vorzügliches Vollbringen von seiten des dirigierenden Prof. Nikisch, des Gewandhausorchesters und Gewandhauschores und der mitwirkenden Solisten Jane Osborn-Hannah, Bertha Katzmayr, Walther Soomer und Fritz Rapp imponieren musste, die aber erhöhte Bedeutsamkeit dadurch erlangte, dass mit ihr das 1868 und 1873 durch Carl Riedel in Leipzig eingeführte, dann aber erst 1902 wieder mit einigen Theateraufführungen für Leipzig neubelebte sinnig-schöne Lisztsche Werk erstmalig der Gewandhausweihe teilhaftig geworden ist. Mitten hinein zwischen die beglückenden Kunsterlebnisse der „Missa solemnis“ und der „Elisabeth-Legende“ fiel das äusserst unerfreuliche erste Begegnen mit einem zu riesigen Dimensionen aufgetriebenen aber innerlich durchaus hohlen Klangmonstrum, der sechsten Symphonie von Gustav Mahler, die durch Hans Winderstein und sein auf 110 Musiker verstärktes Orchester einer in Verblüffung applaudierenden Hörermenge als elftes Philharmonisches Konzert vorgeführt wurde. In einem eigenen Konzerte, das zugleich der talentvoll-anmutigen Thibaud-Schülerin Lotte Ackers zur glücklichen Einführung verhalf, konnte Aino Ackté mit ihrem wohlgebildet-stimmhaften Singen neuerdings bedeutende Wirkungen erzielen, und in hohem Grade interessierte Dr. Ludwig Wüllner in einem stark besuchten Sonntagnachmittagskonzerte mit der gesangsdeklamatorischen Interpretation von einigen 30 Hugo Wolf-Liedern, wobei ihm Coenraad V. Bos wiederum als trefflichster Begleiter assistierte. Im Saale des Hotel de Prusse erfreute der Lautensänger Robert Kothe wieder einmal mit einem herzfrischen Volksliederabend, und verbreitete sich einige Tage vorher Dr. Otto Neitzel in geistvollem Vortrage über Richard Strauss' „Salome“. Mit einem eigenen Klavierabend und speziell mit seinen zubest gelingenden Interpretationen der Händel-Variationen und einiger Intermezzi von Brahms und der Franz von St. Paula-Legende und der achten Ungarischen Rhapsodie von Liszt hat sich Paul Goldschmidt als bedeutendes, der Reife nahegekommenes aber zurzeit noch dem Kraftmeiertum zuneigendes Klaviertalent erweisen können, wogegen der Geiger Fritz Kreisler diesmal die gesamte Hörerschaft mit der hochgradigen Vollkommenheit seiner temperamentvoll-warmtonigen Darbietungen des fis-moll Konzertes von Vieuxtemps und wertvoller Stücke von Pugnani, Tartini, Couperin, Padre Martini und Paganini zu enthusiasmieren vermocht hat. Einiges Aufsehen erregte das Steindel-Quartett, das gemeinsam Kammermusikwerke, sowie auch einzeln einige Solostücke notenfrei und in sehr achtungsgebietender Weise zu Gehör brachte. Mit leidlich wohlgelingenden Klaviervorträgen, zwischen denen Meta Mehrtens mit gutem Geschmack aber noch allzu gepresster Tonbildung Lieder von Beethoven, Schubert, Reger und Brahms sang, empfahl sich die von Reisenauer geschulte Klavierlehrerin Gertrud Steuer dem hiesigen Publikum.

Arthur Smolian

LONDON: Ignaz Paderewski hat mit der ganzen Launenhaftigkeit, die ihn und das Heer von Virtuosen grossformatigen Reklamestils auszeichnen, es fertig gebracht, die Musikfreunde von London nach Reading zu ziehen. Er hat erklärt, in diesem Winter wolle er in London nicht spielen, sich dagegen für eine ganze Reihe kleinerer südenglischer Städte verpflichtet und auf dieser Tour am letzten Freitag in Reading — eine Stunde von London — Halt gemacht. Das Städtchen ist den meisten wohl durch die weltberühmte Biskuitfabrik von Huntley & Palmer bekannt. Der polnische Virtuose gebärdete sich sehr nervös, liess durch seine Freunde verbreiten, dass sein Gesundheitszustand eigentlich jede künstlerische Beschäftigung verbiete und spielte schliesslich besser als je. Das Programm bot seine Variationen mit der Fuge, die Waldsteinsonate und ferner Stücke und Stückchen von Liszt und Chopin. In London selbst hat es gar zu viel Bemerkenwertes während des letzten Monats nicht gegeben. Das erste Symphoniekonzert der Queen's Hall Kapelle befestigte die gute Meinung und die hervorragende Stellung dieser musikalischen Einrichtung. Das zweite Konzert steht am 16. in Aussicht und bringt Mozarts g-moll Symphonie, die bisher hier noch niemals aufgeführt wurde. Heute (Montag 11.) ist das erste Richter-Konzert angesetzt. Auch hier wird Mozart mit der e-moll Symphonie die hauptsächlichen Ehren des Abends haben. Es folgt dann Strauss' „Heldenleben“, das jetzt längst nicht mehr hier als ein musikalisches Rätsel bestaunt, sondern hier und da schon ganz richtig empfunden wird. Ein eigentümliches Licht auf die Entwicklung der modernen Musikpflege in London wirft die verhältnismässig bedeutende Karriere, die der in voriger Woche heimgegangene Sir August Manns hier gemacht hat. Ursprünglich nur ein bescheidener Regimentsmusiker in Deutschland ist er in der ersten Periode der viktorianischen Ära nach London gekommen und hat durch die regelmässige Einrichtung des Crystal Palace

Digitized by Google

Nachmittags-Konzerts für die Popularisierung der Musik unleugbar grosse Verdienste, ganz so etwa, wie bei uns Benjamin Bilse, der auch den Wachtmeisterton in der Konzertleitung nie hat ganz verleugnen können. Er war trotz aller Auszeichnungen, die über ihn kamen, doch ein bescheidener und treuherziger Mensch geblieben, und das ist vielleicht von all den parfümierten Lobeserhebungen, die an seiner Bahre niedergelegt wurden, überdeckt worden. Als Musiker war er nach unserer Art der Schätzung sehr fragwürdig, als Mensch bestand er. A. R.

MANCHESTER: Nachdem der Tonschwall des ausgezeichnet gearbeiteten und vorzüglich gespielten e-moll Klavierkonzertes des jugendlichen York Bowen verrauscht und die bitter-süsse Pille des Strauss'schen „Heldenlebens" verschluckt war, durften wir das verheissene „Königreich" Elgar's unter Dr. Hans Richters Leitung betreten. Meiner persönlichen Meinung nach ist Elgar ein zum Genie aufgebauschtes, sehr grosses Talent, ein feiner, englischer Charakterkopf mit ernstem, lauterem, nur etwas zu kirchlichem Wollen, das sich leider in die englische Oratorienhaftigkeit vergräbt, anstatt sich der angeborenen Gabe für Charakterisierung des Menschlichen zu widmen. Sein „Traum des Gerontius" legt dafür genügend Zeugnis ab. Elgar arbeitet nach berühmten Mustern, durchaus mit Leitmotiven; aber welche Armut in der Erfindung! Dagegen ist zu setzen: grosse Kraft im Aufbau, ausserordentliche Orchestrierungstechnik, wirkungsvolle Steigerungen. Sehr störend wirken auch die vielen unisono Gänge des Chores; nicht als ob Elgar nicht für Chor schreiben könnte, aber das fast katholische Psalmodieren wirkt ermüdend, ebenso die allerdings kunstvoll aufrechterhaltene helldunkle Stimmung seiner Tonsprache. — Ferner hatten wir die herrliche Carreño bei Richter unter anderem mit Beethovens Es-dur Konzert. Das Brüsseler Streichquartett riss uns in dem von den hiesigen Cellisten Karl Fuchs geleiteten Konzerten durch die ganz ausserordentliche Wiedergabe des Debussy'schen g-moll Quartettes hin, und in Schumanns a-moll. Weniger glückte das Schubertsche C-dur Quintett.
E. Sachs

MANNHEIM: Die Akademieen schlossen mit einem Beethovenabend; er brachte die Coriolan-Ouvertüre, den Liederkreis „An die ferne Geliebte", vom Kammersänger Moest-Hannover mit Wärme und stimmlich prächtig gesungen, dann die Neunte Symphonie. In der vorletzten Akademie entzückte Willy Burmester durch den Vortrag alter deutscher Tänze von J. Seb. und Ph. Em. Bach, Dittersdorf, Mozart und Beethoven. In einem „französischen Abend" des Philharmonischen Vereins debütierten Angèle Pornot von der Komischen Oper in Paris und der vortreffliche Cellist Casals mit ungewöhnlichem Erfolge. Das Quartett Schuster brachte als Novität Felix Weingartners Streichquintett in C-dur op. 40, ein Werk, nach klassischen Vorbildern trefflich gearbeitet und interessant in allen Sätzen. Der „Liederkranz" sang das neueste Chorwerk von Richard Strauss, den dreichörigen „Bardengesang" mit Orchester, eine Musik, die den wirklichen Schlachtenlärm an Realistik überbietet und an Lärm übertönt. In dem gleichen Konzerte zeigte die zwölfjährige Vivien Chartres mit dem stürmischen Erfolg eines Wunderkindes, ohne indessen den Nachweis wirklicher Konzertfähigkeit zu erbringen. Dem Kinde, das Wieniawski, Vieuxtemps und Sarasate's Zigeunerweisen spielte, sah man gerne nach, was man einem „ausgewachsenen" Künstler nicht verzeihen würde. K. Eschmann

MELBOURNE: Die Konzertsaison dieses Jahres, die ungewöhnlich lange gedauert hat, hat uns ausnahmsweise vieles von Interesse geboten. Die acht Marshall-Hall Orchesterkonzerte, die mit dreiwöchentlichen Pausen gegeben wurden, sind — wie immer — die wichtigsten musikalischen Ereignisse unserer Stadt und waren überaus gut besucht. Ausser Symphonieen Mozarts, Beethovens und Brahms' wurden zum ersten Male Rimsky-Korssakow's „Scheherezade", Liszts „Les Préludes", die Venusbergmusik des (Pariser) „Tannhäuser", Siegfrieds Rheinfahrt, „Phaëton" (Saint-Saëns), die Elgar'sche Ouverture „In the South" und zwei Equale für vier Posaunen von Beethoven aufgeführt. Als Solisten fungierten die Herren Konzertmeister Dierich (Bach-Konzert E-dur), Hattenbach (Violoncellkonzert von Haydn), Kühr (Phantasie für Waldhorn von Marshall-Hall, Uraufführung), Scharf (Brahms' B-Dur Klavierkonzert) und Zelman (Violinromanze von Svendsen), Frau Arral (Mignon Polacca), Frl. Hood (Mendelssohn und Tschaikowsky Violinkonzerte), Frl. Jones (Elisabeths Gruss aus „Tannhäuser") und Frau Wiedemann („Maud" von Marshall-Hall). Marshall-Hall, der schon seit über 14 Jahren mit wahrem Feuereifer sein möglichstes getan hat, um gute Musik in Melbourne zu popularisieren, trat vor einigen Monaten eine kurze Erholungsreise nach Deutschland an. Vorher wurde ihm ein Benefizkonzert von den Mitgliedern seines Orchesters und dem Finanzkomitee der Konzerte gegeben, das in jeder Beziehung zufriedenstellend war. — Die „Royal Victorian Liedertafel" (Dirigent: Domorganist Ernest Wood) gab zwei Konzerte mit Orchester. Im ersten wurden Griegs „Landerkennung" und Davids „Die Wüste" aufgeführt. Das zweite bestand aus zwei Brahmsschen Werken, der Rhapsodie, in der Agnes Janson die Altpartie übernahm, und dem Deutschen Requiem. Es war ein genussreiches Konzert. — Bei der Philharmonischen Gesellschaft gab es u. a. Elgar's „Apostel", die unter der schwachen Direktion Kapellmeister Peake's, von einem Dilettantenchor gesungen und von einem Dilettantenorchester begleitet, nichts weniger als ideal waren. — Man war zu der Hoffnung berechtigt, dass der „Orpheus"-Verein, der einige Jahre lang der beste hiesige Gesangverein war, sich auf demselben künstlerischen Niveau halten würde. Dies ist leider nicht der Fall; der Chor singt nicht mehr mit derselben Verve wie früher, und im Orchester lässt sich so manche Dissonanz hören. Tinels langausgesponnenes „Lay of the Poppies" (den deutschen Titel habe ich vergessen), ist die einzige Neuigkeit, die er uns bot. Anfang dieses Jahres übernahm Frederic Beard die Leitung des Vereins. Beard, ein Kapellmeister aus Birmingham, hat auch zwei Orchesterkonzerte dirigiert, die aber nicht besonders gut besucht waren. Wotans Abschied,

Digitized by Google

vorzüglich von dem schottischen Sänger Andrew Black vorgetragen, die „Tannhäuser-" und „Meistersinger"-Ouvertüren, Tschaikowsky's „Pathetische", die „Casse Noisette"-Suite und die „1812" Ouverture (viel Lärm, doch wenig Musik), alles wurde so gut gespielt wie man es mit zwei Proben und einem neuen Kapellmeister erwarten konnte. — Die Herren Dawson und Zelman haben in zwei Vorstädten Musikvereine gegründet; jeder hat ein Konzert in der Stadthalle gegeben, die zu besuchen ich jedoch leider verhindert war. — Antonia Dolores, der Liebling des australischen Publikums, hat uns mit einem nur allzu kurzen Besuche beglückt. Ihre Konzerte waren bis auf den letzten Platz voll, und stürmische Beifallsäusserungen folgten jedem Liede. In Franz Weiss hatte sie einen gewissenhaften und diskreten Begleiter. — Agnes Janson, eine schwedische Altistin, die vor einigen Jahren mit der Musgrove'schen Operngesellschaft in Australien reiste, ist jetzt hier ansässig und als Konzertsängerin sowohl wie als Lehrerin am Universitäts-Konservatorium höchst erfolgreich. Unter Mitwirkung der Herren Hattenbach (Cello), Elvins (Klavier) und Frl. Barclay's (Harfe) gab sie ein Konzert, in dem sie eine Anzahl von Liedern älterer und moderner Komponisten meisterhaft vortrug. — Maggie Sterling hat auch ein Konzert gegeben. Da sie aber nur auf dem Gebiete banaler „Drawing-room ballads" auf sicherem Grund und Boden steht, und da sie klassische Kompositionen zu singen versuchte, war der Eindruck wenig angenehm. — Seit ungefähr einem Jahre hält sich der ausgezeichnete schottische Bass-Bariton Andrew Black hier auf und steht bei dem hiesigen Publikum in wohlverdienter Gunst. Als Oratoriensänger haben wir seit vielen Jahren keinen besseren gehört. Mit Adolph Borschke, einem ausnehmend begabten jungen Wiener Klaviervirtuosen, und Frl. Sinclair, einer tüchtigen australischen Geigerin, gab er eine Reihe von Konzerten, die in künstlerischer Beziehung nichts zu wünschen übrig liessen. — Blanche Arral, eine französische Sängerin, gab einige Konzerte mit Orchester im Prinzess-Theater, in denen sie in anachronistischen Kostümen, mit wohlgeschulter, doch nicht mehr jugendlicher Stimme Szenen aus Opern und Operetten in café-chantantmässiger Weise vortrug. — Enttäuschend wirkte Nora Dane-Valenti, eine ehemalige Schülerin des Marshall-Hall-Konservatoriums, die in einem eigenen Konzerte mit resonanzloser Stimme und sehr mittelmässigem Vortrage Lieder zum besten gab. — Ein Konzert von besonderem Interesse war das von der ausgezeichneten Melbourner Geigerin Florence Hood und dem Klaviervirtuosen Eduard Scharf, Vize-Direktor des M.-H.-Konservatoriums, gegebene, in dem u. a. die Kreutzer-Sonate und die Händel-Variationen von Brahms in prachtvoller Weise gespielt wurden. — Von den vielen „Recitals" waren die Klavierabende der Damen Madden, die bedeutende Fortschritte gemacht hat, Masson und Mather, vielversprechender Schüler Scharf's, und Hamilton, die in Berlin unter Barth und Jedliczka studiert hat, die bedeutendsten. — Von den vielen Benefizkonzerten sei nur noch das des greisen Kapellmeisters Alberto Zelman (senior) erwähnt, der viel Gutes als Lehrer und Dirigent während der 35 Jahre wirkte, die er in Melbourne verbracht hat. — Herr Lemaire, ein bekannter englischer Organist, hat eine Anzahl von gut besuchten Konzerten auf der neu restaurierten Orgel der Stadthalle gegeben. Dr. Price, der Stadtorganist Belfast's, ist von unserem wohllöblichen Stadtrat für ein Jahr (mit 10000 Mk. Gehalt) engagiert und muss deshalb zweimal wöchentlich vor beinahe ausnahmslos leeren Stühlen der Stadthalle musizieren.

Hjalmar Josephi

MOSKAU: Mlynarsky, Suck, Ippolitow-Iwanoff, Wassilenko, Brandukoff, Vincent d'Indy sind die Orchesterdirigenten, die in der letzten Monatsfrist hier aufgetreten sind. Mlynarsky brachte in seinem Abschiedskonzerte bei den Philharmonikern Tschaikowsky's „Sechste", Liszt's „Mazeppa", Bruchstücke aus „Walküre" zur glanzvollen Wiedergabe. Es war ein Festabend, an dem er seine Befähigung zur vollen Geltung brachte. Der Verein der Liebhaber der russischen Musik hatte den feinsinnigen, temperamentvollen Suck zum Orchesterleiter gewählt (Borodin's „Zweite", Dargomyshsky's Phantasie, Tschaikowsky's Italienisches Capriccio, acht russische Lieder für das Orchester bearbeitet von Ljadow). Die Glinka-Feier desselben Vereins, von ihm geleitet, gelang vortrefflich, zu der als Gegensatz dieselbe Feier im Abonnementskonzerte der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft unter Ippolitow-Iwanoff sehr schwach und unbefriedigend ausfiel. Wassilenko brachte einen frischen Zug in die matten Aufführungen der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft durch eine lebensvolle Zeichnung des „Antar" von Rimsky-Korssakow und Mussorgsky's „Die Nacht auf dem kahlen Berge". — Brandukoff trat unsicher auf. — Vincent d'Indy führte bei etwas steifem Auftreten als Gastspieldirigent Werke von César Franck und von sich ein. Pierré wirkte als Pianist voll Verve und Geschick mit. — Die „Société d'Instruments anciens" aus Paris ist hier zweimal mit grossem Erfolg aufgetreten. — Prof. von Glehn veranstaltet Abende mit modernen und neuesten Tondichtungen. — Quartettaufführungen, Kammermusik- und Sonatenabende usw. wechseln in bunter Fülle ab. Josef Hofmann hat es auf acht Klavierabende bei vollem Hause und stürmischem Erfolg gebracht. — Slivinski hatte wenig Beifall. — Höchst erfreulich war der Klavierabend von M. Meltschik, einem temperamentvollen Schüler Safonoffs, voll künstlerischer Reife und hochentwickelter Technik, der die kühnsten Hoffnungen für seine Zukunft erweckte. — Das zwölfte Volkskonzert verlief sehr erfolgreich.

E. von Tidebōhl

MÜNCHEN: In dem Klavierabend der jungen Pianistin und Schülerin Stavenhagens, Luise Gerlach, sang Hedwig Schweicker neue Lieder des hier lebenden Komponisten Kurt von Wolff. Schon in früheren Jahren ist dieser Lyriker mit Schöpfungen hervorgetreten, die durch ihre herbe Eigenart Aufsehen erregten. Er hat diesmal allerdings nicht ganz gehalten, was er in seinen älteren Arbeiten versprach; wenigstens nicht den zu erwartenden Fortschritt der formalen Technik. Kurt von Wolff,

Digitized by Google

ein sehr gebildeter Musiker, der mit den Forderungen der modernen Lyrik vertraut ist, steht dem koloristischen Überschwang des neuesten Liedes asketisch gegenüber; sein Ziel ist das des klassischen Liedes, vor allem äusserste Plastik der melodischen Gestaltung und Einheit der Stimmung. Aber wie man auch zuviel des Guten tun kann, so bemisst auch unser Komponist die Mittel manchmal zu knapp und erweckt dann, wo er den Eindruck der Kürze erstrebt, bloss den der Gedankenarmut. Dagegen beweisen sein „Einsiedler" und sein „Erntelied", dass es dem Komponisten nichts verschlagen kann, wenn er sich mitunter im Ton vergreift; ein so starkes Talent, wie es in diesen Stücken sich äussert, wird sich seinen Weg bahnen. In den grossen Konzerten der Musikalischen Akademie und des Kaimorchesters kamen besondere Novitäten nicht zum Vorschein. Mottl brachte im siebenten Abonnementskonzert die Brahmsschen Haydn-Variationen und unmittelbar darauf Programmmusik von Berlioz und Strauss zum Vortrag. „Eulenspiegels Streiche" sind auch vom Komponisten seinerzeit nicht mit grösserer Klarheit und Dramatik der Gegensätze herausgebracht worden. Schnéevoigt dirigierte im elften Kaimkonzert in seiner grosszügigen Art Mozarts Es-dur-Symphonie, Wagners „Faustouvertüre" und die Straussssche Dichtung „Tod und Verklärung". Als Solistin trat Erika Wedekind auf und erntete stürmischen Applaus. Von Virtuosenkonzerten seien die der Geiger Sickesz und Hegedüs, sowie d'Alberts Klavierabend hervorgehoben. Schönen Erfolg wieder hatte der zweite Kammermusikabend der „Deutschen Vereinigung für alte Musik", in dem unter anderem Trios von Locatelli und Ph. Em. Bach und eine köstliche Tanzsuite von Joh. Ludwig Krebs zur Wiedergabe kamen.

Theodor Kroyer

NEW YORK: Amerikanische Orchesterwerke hört man selten, teilweise aus dem Grunde, weil sehr wenige komponiert werden; es konzentriert sich hier fast alles auf Liederproduktion: dazu braucht man weniger Zeit! Dennoch sind zwei neue Werke von Verdienst zu verzeichnen: „The Festival of Pan" vom Harvarder Musikprofessor Converse, und eine reizend orchestrierte „Southern Fantasy" von W. H. Humiston, der nach dem Vorgange von Dvořák und anderen seine Melodieen nach Negerweisen bildete. — Ein in New York sehr beliebter Komponist ist Grieg. Im sechsten Philharmonischen Konzert dirigierte Safonoff die jüngst gedruckte „Lyrische Suite", die aus vier Klavierstücken besteht; sie wurden zuerst von Anton Seidl bearbeitet; Grieg fand aber seine Orchestration hier und da etwas zu wagnerisch für seine Melodieen und arbeitete sie zum Teil um. Die Suite gefiel dem Publikum sehr; die letzte Nummer musste wiederholt werden. — Kanada hat bisher in musikalischer Beziehung wenig von sich sprechen gemacht. Da kommt auf einmal ein Chor — der Mendelssohn-Chor von Toronto — und macht geradezu Sensation hier. New York ist allerdings sehr schlecht mit Vokalvereinen versorgt (wenigstens mit solchen, die öffentliche Konzerte geben), aber Aufführungen wie die von Liszts XIII. Psalm und Gounod's „Bei Babylon's Gewässern", unter dem trefflichen kanadisch-deutschen Dirigenten A. S. Vogt, würden, ich bin überzeugt, sogar in London oder Berlin Aufsehen erregen.

Henry T. Finck

ST. PETERSBURG: Unter den grösseren musikalischen Veranstaltungen der letzten Februarwochen standen hinsichtlich des künstlerischen Gelingens das letzte Siloti-Konzert unter Mitwirkung Schaljapin's und der Schumann-Abend mit Ernst von Possart, Alexander Chessin, Sophie Poznanska und Adele Boiska obenan. — Nachdem die Musikwelt dem Symphoniker Glazounow in mehreren Konzerten ihre Huldigung dargebracht hatte, wurde der Komponist in einer ihm zu Ehren veranstalteten Gala-Vorstellung im Hof-Operntheater auch als unvergleichlicher Meister der Balletmusik durch besonders festliche Ovationen ausgezeichnet. — Wie die Rede geht, wollen einige hervorragende Künstler, mit Siloti an der Spitze, aus eigener Initiative die Errichtung von Grabdenkmälern für Wladimir Stassow und Anton Arensky ins Werk setzen und veranstalteten zu diesem Zweck zwei Privatsoireeen, deren Ertrag eine recht grosse Summe ergeben haben soll. — Sonst befinden wir uns den Grossstädten des Westens gegenüber in der beneidenswerten Lage, über einen Überfluss von Konzerten nicht klagen zu können. Die Reihen der selbständig konzertierenden beginnen sich allmählich zu lichten, desgleichen und in noch höherem Grade die Konzertsäle.

Bernhard Wendel

STRASSBURG: Die beiden letzten Abonnementskonzerte leiteten August Scharrer, der in grosszügiger und glänzender Weise u. a. Tschaikowsky's prächtige e-moll Symphonie vorführte, und Dr. Haym-Elberfeld. Der Einfluss des modernen „Hetzdirigierens" auf die musikalische Kultur zeigte sich recht lehrreich in dem Widerspruch, den die endlich einmal in richtigem Stil von letzterem aufgebaute Beethovensche A-dur Symphonie bei manchen hiesigen „Musikkennern" fand. Unsere Solisten waren dies Jahr zumeist direkt oder indirekt Pariser Importen, nach meinem Geschmack nicht durchweg vollwertig. Einen Klavierjüngling Batalla, der auf einem Bechstein bei Schumanns symphonischen Etüden zum Schluss versagte, kann ich für kein „Phänomen" halten, mochte er auch einen Saint-Saëns ganz ordentlich gespielt haben. Ebensowenig kann ich seiner Landsmännin Deheiley, die Brahms' hochgeniale Paganini-Variationen in jeder Beziehung verhunzte (das Automobil scheint in Paris auch auf die Musik von „befruchtendem" Einflusse zu sein) den Lorbeer zuerkennen. Als gereifte, in der Höhe jedoch etwas unfreie Primadonna erwies sich Frau Kaschowska (Ozeanarie). Sonst hörte man solistisch die gediegene Wiesbadener Geigerin Melanie Michaelis, die hiesige Sopranistin Berta Weber (mit noch ungenügender künstlerischer Intelligenz), die Mezzosopranistin Frau Adels von Münchhausen in einem Hugo Wolf-Abend (von Knoch ausgezeichnet begleitet), die zwar nicht ganz die „grosse Linie" der Erstklassigkeit besitzt, aber in der Kunst des Pikanten und Pointierten recht hoch steht, eine gut beanlagte Altistin Landenberger, die sich noch etwas die Dumpfheit, Dunkelheit

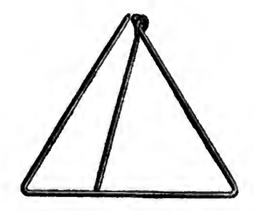
Digitized by Google

und Undeutlichkeit abzugewöhnen hat, als konzertierende Opernsängerin vollendet Agnes Hermann, nicht ganz ebenso Frau Mahlendorff und Herr Corvinus in einem gemeinsamen Liederabend. Fritz Haas und Frau Vierordt, eine etwas zu reservierte Sopranistin, sangen in einem Kompositionsabend ihrer liebenswürdigen Karlsruher Landsmännin Clara Faisst, der nur für das tragisch Erschütternde das Heldenmark der Erfindung fehlt, und im Tonkünstlerverein erfreute das klangschöne Münchener Hösl-Quartett. Als trefflichen Schwanengesang brachte Stockhausen noch Händels „Saul" heraus; neben dem prächtigen Soloquartett (Emma Rückbeil-Hiller, Maria Philippi, Richard Fischer, Fritz Haas) fiel eine aussichtsreiche hiesige Anfängerin auf, Frl. Schönholtz. Frodl, der vorzügliche Männergesangvereinsdirigent, führte auch ein Konzert des Frauenchors zu gutem Erfolg; Münch brachte mit der „Choralunion", einem franko-elsässischen Verein, Strauss' „Wanderers Sturmlied" und Saint-Saëns' interessantes „Déluge" (Sindflut), Solisten im Alt Frau Altmann von hier, Sopran Frl. Miral, Tenor Nansen, Bass Reder (alle Paris). Als gute Pianisten bei verschiedenen Gelegenheiten erwähne ich hier noch Frodl, Stennebrüggen, Böswillwald, sodann Benno Walter mit einer Beethovenschen Violinsonate, Keller als Harfenvirtuose und Clewing als Volksliedsänger zur Laute. — So schloss die Konzertsaison quantitativ mit ziemlichem Reichtum, qualitativ harrt sie des „kommenden Mannes", der vor keinem Augias zurückschrecken möge, quod dii bene vertant! Inzwischen winkt noch das zweite Elsassiothringische Musikfest (1. bis 3. Juni) mit Colonne, Steinbach und Mottl als projektierten Dirigenten.

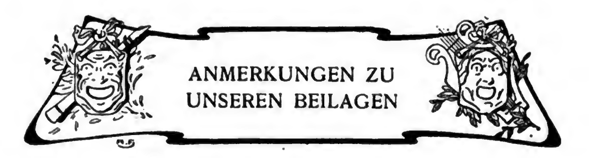
Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Die wichtigsten Neuheiten der Hofkapelle waren Regers fein gearbeitete, musikfrohe und musikreiche Serenade, eine Symphonie in F-dur (einsätzig) von Karl Bleyle, einem talentvollen Schüler des verstorbenen Thuille, die überraschend herrliche d-moll Symphonie von César Franck, endlich „Phaëton" von Saint-Saëns und der „Zauberlehrling" von P. Dukas. Unter Pohligs grosszügiger Leitung behaupten unsere Symphoniekonzerte den ersten Rang. Der Orchester-Verein unter Rückbeil feierte mit klassischem Programm sein 50jähriges Bestehen (195. Aufführung). Er pflegt aber nicht bloss ältere Werke, die zwischen grosser Symphonie und Kammermusik angelegt sind, sondern auch z. B. Goetz, der so seltsam vernachlässigt wird. Das Cannstatter Kurorchester setzte seine Konzerte im Kursaal und in der Liederhalle fort; Rückbeil berücksichtigte u. a. Volkmann, Sibelius, Méhul, Lalo, Hepworth. Das Kalmorchester schloss mit dem „Tasso" Liszts; Schneevoigt wurde aufmerksam gemacht, dass es nicht angehe, die im Herbst angesagten Werke fast alle — nicht aufzuführen. Die Zeiten sind vorüber, da um der Konzerte willen das Publikum da ist. Im Schubertverein (Rückbeil) wurde u. a. von Arnold Mendelssohn „Der Hagestolz" aufgeführt. Der Neue Singverein unter E. H. Seyffardt hatte die Genugtuung, Pierné's „Kinderkreuzzug" ein zweites Mal, dann Schumanns „Paradies und Peri", beides vor vollem Festsaal, aufführen zu können. Wendling liess neben Brahms (G-dur Sextett) und Schubert auch Weingartner mit der neuen fis-moll Violinsonate (op. 42, 2) zu Wort kommen. Hausmann und Pauer spielten sämtliche Werke Beethovens für Cello und Klavier (einschliesslich der Hornsonate, ausschliesslich der Variationen nach Händel), ein erfolgreiches und dankenswertes Unternehmen. In einem Regerabend machte Frau Gipser mit den Variationen über das Bachthema bekannt und spielte mit dem Komponisten die neue kraftvoll derbe Passacaglia. Zwei junge Pianisten, Benzinger und Forster, gaben einen Doppel-Klavierabend mit Bachs Goldbergvariationen als dem Hauptstück. Eigene Klavierabende veranstalteten der geniale Reisenauer, dann Backhaus und der einheimische Pauer; Liederabende Wüllner (Wolfabend), Frl. von Türkheim, Frl. Lissmann, Frl. Schweicker und Herr Feuerlein von hier; einen Violinabend Willy Burmester, „der Grösste aller Geiger".

Dr. Karl Grunsky



Digitized by Google



Der Studie von Paul Moos über E. T. A. Hoffmann fügen wir ein Bild des genialen, vielseitigen Künstlers nach einem seiner Selbstporträts bei.

Als Nachtrag zum Russland-Heft bringen wir ein Porträt des eminenten Kontrapunktikers Sergei Tanejew, das wir der freundlichen Vermittlung von Fräulein E. von Tideböhl in Moskau verdanken.

Zur Erinnerung an den 70. Geburtstag (26. April) des hervorragenden österreichischen Kunstschriftstellers Friedrich von Hausegger, einer der markantesten Persönlichkeiten auf dem Gebiete der neueren musikalischen Ästhetik, führen wir den Vater Siegmunds von Hausegger unseren Lesern im Bilde vor.

Als Nachfolger Robert Radeckes in der Leitung des Königlichen Instituts für Kirchenmusik in Berlin ist Hermann Kretzschmar, ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Berliner Universität, berufen worden. Wir freuen uns, bei dieser Gelegenheit das Porträt des ausgezeichneten Gelehrten wiedergeben zu können, dessen künstlerische Individualität eine enge Verbindung von Praxis und Wissenschaft kennzeichnet, wie sich dies zur Genüge aus seiner ehemaligen 25jährigen erfolgreichen Dirigententätigkeit (Leipzig, Metz, Rostock, Leipzig) kundgibt.

Am 29. April feiert Professor Julius Hey, der tatkräftige Vorkämpfer für eine Reform der Gesangsausbildung im deutsch-nationalen Sinn, seinen 75. Geburtstag, dessen wir mit einem Porträt des hochverdienten Gesangspädagogen gedenken. Neben seinem 1886 erschienenen, grundlegenden Werke „Deutscher Gesangsunterricht" hat Julius Hey in jüngster Zeit eine Schule für Chorgesang in Angriff genommen, sowie ein Wagnerbuch im Manuskript vollendet, deren Veröffentlichung hoffentlich nicht mehr lange auf sich warten lassen wird.

Mit der „Evokation" von Max Klinger rufen wir unseren Lesern einen doppelten Gedenktag in Erinnerung: den 10. Todestag (3. April) Johannes Brahms', des Lieblingsmeisters des grossen Plastikers, der selbst kürzlich sein 50. Lebensjahr vollendete. F. H. Meissner äussert sich in seinem Klinger-Buch über das der „Brahms-Phantasie" angehörige, hier wiedergegebene Meisterwerk der Klingerschen Griffelkunst: „Dem leicht gekräuselten Meere ist die hehre Muse entstiegen, Maske und Gewand warf sie ab, glühenden Auges steht sie hüllenlos an der Balustrade, und ihre erhobenen Hände schlagen begeistert die Saiten der Prachtharfe vor ihr, durch deren geistvollen Silenenmund die Stimmen entklingen."

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google

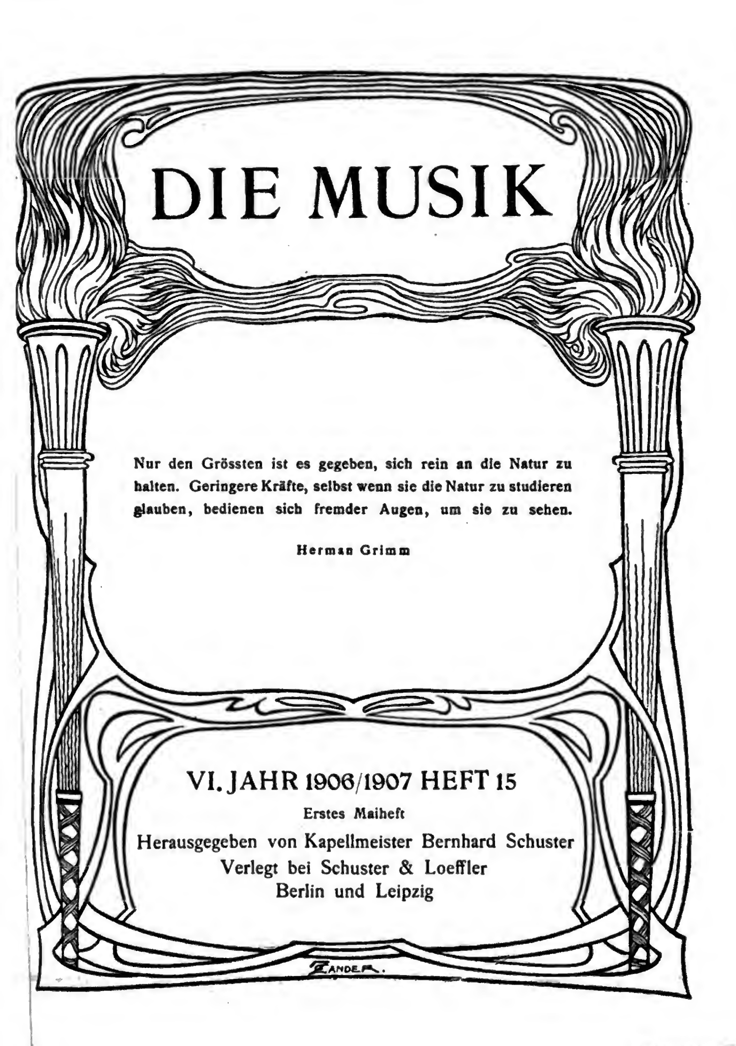




VI. 14

JULIUS HEY
* 29. April 1832

Digitized by Google



Digitized by Google

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google



DIE OPER IN RUSSLAND

von Oskar von Riesemann-Moskau

Schluss

Alexander Sseröw, Anton Rubinstein, Peter Tschaikowsky



Neben der eigentlich nationalen russischen Oper, deren Entwicklungsgang von Glinka's „Das Leben für den Zaren“ über Dargomyshsky's „Steinernen Gast“ in gerader Linie zu den letzten Elaboraten der neurussischen Schule hinführt, blühte in Russland im 19. Jahrhundert eine musikalische Bühnenkunst mit weniger ausgeprägten Tendenzen, der darum jedoch keineswegs eine geringere Bedeutung für die musikalische Entwicklungsgeschichte des Landes zukommt. Repräsentiert wird diese, abseits von allen einseitig russophilen Bestrebungen emporwachsende Bühnenkunst von drei ausserordentlich markanten Persönlichkeiten: Alexander Sseröw, Anton Rubinstein und Peter Tschaikowsky. Nach der positiven Seite hin weisen die drei Meister kaum nennenswerte Berührungspunkte auf, doch eint sie ihr Verhalten hinsichtlich der opernreformatorischen und tendenziös nationalen Kunstbestrebungen des Balakirew'schen Kreises, denen gegenüber alle drei die gleiche kühle Reserve bewahrten. Ihre persönlichen Beziehungen dagegen waren durchaus keine glänzenden, und von einem intellektuellen Zusammenschluss im Dienste der Kunst konnte bei ihnen keine Rede sein. Sseröw, der gefürchtete Musikkritiker, polemisierte zeit seines Lebens mit leidenschaftlicher Heftigkeit gegen die neubegründete russische Musikgesellschaft, das Konservatorium und seinen ersten Direktor Rubinstein; und Tschaikowsky und Rubinstein betrachteten ihr beiderseitiges Kunstschaffen, wie bekannt, auch nicht gerade mit liebevollen Blicken. Doch einzeln genommen hat ein jeder von ihnen durch seine ausgedehnte und mannigfaltige Wirksamkeit auf musikalischem Gebiete gerade der nationalen Kunstpflege seines Landes — obwohl das nie ausdrücklich betont wurde — unschätzbare Dienste geleistet.

Der Lebenslauf Alexander Sseröw's bietet, gleich den Schicksalen so vieler seiner Kollegen, einen neuerlichen Beweis dafür, dass die Existenzbedingungen für einen Musiker in Russland augenscheinlich schwerere sind, als sonst irgendwo in der Welt. Auch Sseröw hat 20 Jahre

Digitized by Google

lang als Regierungsbeamter, zuerst im Justizministerium, dann im Postressort ein kümmerliches Dasein fristen müssen, bis ihm der Erfolg seiner ersten Oper und die Generosität des Zaren in den Stand setzten, den Rest seines Lebens ganz der geliebten Kunst weihen zu können. Durch diesen steten Kampf ums Dasein, der mit Energie und Ausdauer geführt werden musste und den jungen Künstler hinderte, ernstlich an seiner musikalischen Ausbildung zu arbeiten, wurde die bedauerliche Tatsache bedingt, dass Sserów bis zu seinem Lebensende nicht aus den Grenzen eines allerdings achtunggebietenden Dilettantismus herausgetreten ist. Obwohl das vorliegende biographische Material über Sserów sehr reich ist,[1]) bieten sich der objektiven Beurteilung dieser künstlerischen Persönlichkeit doch grosse Schwierigkeiten dar. Es hat kaum je einen zweiten Künstler gegeben, dessen Kunstanschauungen stets in so unlösbaren Widersprüchen verstrickt gewesen wären, wie die Sserów's. Die ästhetischen Theorieen, die er als Musikkritiker propagandierte, und die Praxis, die er als Opernkomponist ausübte, stehen so wenig im Einklang miteinander, dass alle Klärungsversuche vergeblich bleiben müssen; es fällt einem oft schwer zu glauben, dass man es hier wie da mit Produkten des Verstandes und der Phantasie zu tun hat, die ihrer geistigen Genealogie nach aufs engste zusammengehören. Das theoretische Kunstideal Sserów's hiess: Wagner, Wagner und nochmals Wagner. Schon den Jüngling Sserów begeisterten die kunstphilosophischen Abhandlungen „Oper und Drama" und „Das Kunstwerk der Zukunft", noch bevor er eine Note der Wagnerschen Musikdramen kennen gelernt hatte. Seine Liebe und Verehrung für den nachmaligen Meister von Bayreuth wuchs ins Unermessliche, als Sserów während seiner ersten Auslandsreise Gelegenheit hatte die ersten Opern Wagners in vortrefflicher Darstellung auf den Hofbühnen zu München und Dresden zu bewundern, und erreichte ihren Höhepunkt bei der persönlichen Bekanntschaft mit dem Meister, die anlässlich des Aufenthaltes Wagners in Petersburg erfolgte. Von dem Augenblicke an blieb Sserow einer der treuesten und ergebensten Freunde Wagners, und die gute Hälfte seiner publizistischen Tätigkeit hat er der Wagner-Propaganda in Russland gewidmet. Dieser Umstand trug ihm die gehässigsten Anfeindungen seitens der neurussischen Schule ein und entzweite ihn mit seinem intimsten Freunde, W. Stassow, der sich daraufhin ganz dem Balakirew'schen Kreise zuwandte. Trotz seiner bedingungslosen Anerkennung aller kunsttheoretischen Schaffensprinzipien

[1]) Briefe Sserów's in „Russ. Altert." 1875—87, „Russ. Mus. Zeit.", 1894—1903, separat: Briefe Sserów's an S. Dutour (Petersburg 1896). „Erinnerungen an Sserów" von W. Stassow (ges. Werke Bd. III.); von Swanzow („Russ. Altert.", 1888); von Startschewski („Beobachter", 1888, III.). W. Baskin: „Al. N. Sserów" (Petersburg, 1889). S. Basunow: „A. N. Sserów" (Petersburg, 1893). Nik. Findeisen: „A. N. Sserów" (Moskau, 1904).

Digitized by Google

Wagners hat Sseröw nie auch nur einen schüchternen Versuch gewagt, sie in praxi anzuwenden. Wir besitzen von Sseröw drei Opern „Judith", „Rogejeda" und „Des Feindes Macht"; sein erster dramatischer Versuch „Die Müllerin von Marly" (La meunière de Marly), der mehr Operette als Oper ist, kommt als höchst dilettantisch nicht in Betracht, und die Partitur seiner eigentlichen ersten Oper „Die Mainacht" (nach Gogol) verbrannte der Autor in einer Aufwallung von Zorn, als das Werk von dem ihm damals noch befreundeten W. Stassow „brakiert" wurde. Das Vorbild Sseröw's als Opernkomponist ist kein anderer als — Meyerbeer. Diese künstlerische Nachfolge erscheint um so sonderbarer, als Sseröw, auch darin ein überzeugungstreuer Anhänger Wagners, in seinen kritischen Schriften stets aufs äusserste erbittert gegen den Autor der „Hugenotten" und des „Robert der Teufel" zu Felde gezogen ist. Trotzdem verleugnet er seine Solidarität mit Meyerbeer als Komponist nicht, sondern gesteht sie mit anerkennenswertem Freimut ein. „Es ist gut, wenn Russland wenigstens seinen Meyerbeer hat" — damit tröstet er sich über die eigene künstlerische Inkonsequenz. [1])

Das sympathischste unter den Bühnenwerken Sseröw's ist die Oper „Judith". Hier sind die Einflüsse Meyerbeers nicht allzu bemerkbar; noch weniger allerdings gleicht das Werk einem der Wagnerschen Musikdramen, und wenn ein Moskauer Kritiker nach der Erstaufführung der „Judith" behauptete, von der ersten Note der Ouvertüre bis zur letzten des Finale sei ihm zumute gewesen, als höre er Bruchstücke aus dem „Lohengrin" und „Tannhäuser", so bewies er damit nichts, als dass er vom „Tannhäuser" und „Lohengrin" nur eine sehr schwache Ahnung hatte. „Judith" zeigt in stilistischer Hinsicht überhaupt eine wenig ausgeprägte Physiognomie. Man merkt, dass der Komponist während der Konzeption des Werkes heftigen Schwankungen unterworfen war. Ursprünglich war die „Judith" als italienische Oper geplant. Dass Sseröw als Schriftsteller eifrig einer „Heimatkunst" im engeren Sinne das Wort redete, hinderte ihn durchaus nicht, sich selbst weit von den vorgezeichneten Bahnen zu entfernen. Die berühmte Ristori, die als „Giuditta" in dem gleichnamigen Drama von Giacometti in Petersburg Triumphe feierte, regte durch ihr geniales Spiel Sseröw zu einer Oper an. In dem Improvisator Giustiniani fand er einen willfährigen Textdichter, und so wurde „Judith" als italienische Oper entworfen. Das Fiasko, das der Autor mit einem Bruchstücke seiner Partitur bei der damaligen Primadonna der italienischen Oper in Petersburg machte, veranlasste ihn jedoch, seinen Plan abzuändern. Er wandte sich an K. Swanzow [2]) mit der Bitte „den fünften Akt auf russischen

[1]) Findeisen: l. c. S. 72.

[2]) Der russische Übersetzer der Bücher des „Tannhäuser" und „Lohengrin".

Digitized by Google

Boden zu verpflanzen", und bald darauf wurde die ganze Oper zu einer russischen umgewandelt. Trotz der erwähnten auffallenden Stilungleichheiten ist die „Judith" ein durchaus brauchbares Bühnenwerk, das in musikalischer Beziehung einige bemerkenswerte Nummern aufweist. Glücklich getroffen ist stellenweise das orientalische Lokalkolorit. Die Mängel der Kompositionstechnik des Autors machen sich allerdings auch in dieser Oper vielfach störend bemerkbar. Die „Judith" hatte bei ihrer Erstaufführung [1]) einen durchschlagenden Erfolg, weniger gefiel das Werk in Moskau, doch änderte das Moskauer Publikum mit der Zeit seine Meinung, und noch jetzt wird diese erste Oper Sserów's nicht nur in den Residenzen, sondern auch auf den besseren Provinzialbühnen gerne aufgeführt. Einen noch durchschlagenderen Erfolg als „Judith" erzielte die zweite Oper Sserów's „Rogejeda".[2]) Es fand sich sogar eine Schar Enthusiasten, die mit Bestimmtheit behaupteten, die „Rogejeda" inauguriere, gleich dem „Leben für den Zaren", eine neue Epoche der russischen Musikgeschichte. Gott sei Dank hatten diese Übereifrigen unrecht. In „Rogejeda" bringt Sserów den geschmähten Meyerbeerstil wieder zu höchsten Ehren. Die ganze Oper bietet nichts als dramatische, historische und musikalische Unwahrheiten, die mit dem Pomp der grossen Phrase selbstgefällig vorgetragen werden. Der gröbsten Effekthascherei zuliebe leistet der Komponist auf alle edleren Wirkungen ohne weiteres Verzicht. Nietzsche schildert den Schöpfungsprozess, wie er sich seiner Ansicht nach bei der jeweiligen Konzeption eines Bühnenwerkes im „Theaterverstande" Wagners abgespielt hat, folgendermassen: „Was zuerst ihm aufgeht, ist eine Szene von unbedingt sicherer Wirkung, eine wirkliche actio, mit einem hautrelief der Gebärde, eine Szene, die umwirft — diese denkt er in die Tiefe, aus ihr zieht er erst die Charaktere. Der ganze Rest folgt daraus, einer technischen Ökonomie gemäss, die keine Gründe hat subtil zu sein." [3]) Die Worte passen auf die Art und Weise der musikalischen Arbeit Sserów's, als wären sie eigens auf ihn gemünzt. In seiner autobiographischen Skizze gesteht der Komponist: „Die Musik dieser Oper (‚Rogejeda') ist, gleich der Musik zu ‚Judith', nicht im Anschlusse an die Worte des Textes entstanden, die noch gar nicht existierten, sondern sie ist den dramatischen Situationen entwachsen, die in der Phantasie des Autors feste Formen angenommen hatten. Infolgedessen mussten die Textworte zu einer fertig oder halbfertig vorliegenden Musik hinzugeschrieben werden." [4]) Bei Sserów nimmt einen dieses Geständnis

---

[1]) 18. Mai 1863 im Marientheater zu Petersburg.

[2]) 9. Nov. 1865 im Marientheater zu Petersburg.

[3]) Ges. Werke (Leipzig, 1899), VIII., S. 29.

[4]) Findeisen, l. c., S. 113.

Digitized by Google

nicht wunder, obwohl der Komponist sein Leben lang in Wort und Schrift für die Einheitlichkeit der poetischen und musikalischen Idee im Musikdrama eingetreten ist. Was die Musik zu „Rogejeda" anbetrifft, so sei es gestattet, an dieser Stelle das allerdings sehr schroffe, aber gerechte Urteil Tschaikowsky's anzuführen: „Die Oper leidet an grösster Armut der melodischen Erfindung, an dekorativer Grobheit der Harmonie und Instrumentation, an Mangel organischer Verflechtung der einzelnen Nummern, an völliger Unzulänglichkeit der Rezitation inbezug auf die Natürlichkeit der Deklamation — doch dafür: gibt es einen Effekt, den der Komponist nicht in seine Oper hineingetragen hat?" [1]) Immerhin kam Sserów in seinem neuen Werke dem Publikum wenigstens russisch — auch ein Verdienst, denn die italienische Majestät begann zu jener Zeit wieder in gefahrdrohender Weise zu erstarken. Von den Textbüchern seiner Opern hat Sserów, wieder entgegen seinem künstlerischen Glaubensbekenntnisse, kein einziges selbst geschrieben, obwohl das dem gewandten Schriftsteller ohne Zweifel nicht schwer gefallen wäre. Gleich nach Beendigung der „Rogejeda" begab sich der Komponist auf die Suche nach einem neuen Opernstoff und einem Librettisten. Nach langem Hin- und Herschwanken entschied er sich für eine Dichtung des ausserhalb Russlands viel zu wenig gekannten feinsinnigen Dramatikers Ostrowski: „Leb nicht so, wie's dir gefällt". Sserów hatte das Glück, dass der Dichter sich selbst bereit erklärte, sein Drama zum Opernbuch umzuformen. Doch die gemeinsame Arbeit des Dichters und Komponisten erreichte ein schnelles Ende. Sserów, dem die psychologisch ausserordentlich feine Lösung des in diesem Drama behandelten Konfliktes nicht „effektvoll" genug war, stellte an Ostrowski das Ansinnen, seinem Drama einen wirkungssicheren Schluss durch irgendeinen Knalleffekt zu geben. Der Komponist, der sich stets nach Tamtams, Glocken und sogar Kanonen sehnte, brauchte wenigstens einen Mord, um alle Schauder des Orchesters loslassen zu können. Selbstverständlich ging der Dichter auf einen derartigen Vorschlag nicht ein, er brach alle Beziehungen zum Komponisten schroff ab. Sserów hat lange am fünften Akt seiner Oper gearbeitet und starb endlich, bevor er das Werk zum Abschluss gebracht hatte. Die Oper, die vom Komponisten der Kürze halber „Des Feindes Macht" betitelt wurde, ist von seiner Frau und N. Solowjew, der den fünften Akt instrumentiert hat, beendet worden. In musikalischer Beziehung bietet „Des Feindes Macht" ausser einer glänzenden Karnevalsszene wenig Bemerkenswertes, in dramatischer Beziehung wird die Wirkung durch den „effektvollen" melodramatischen Schluss total verpfuscht. Der Oper war

[1]) P. J. Tschaikowsky, „Musikalische Feuilletons" (Moskau, 1898), S. 27.

bei ihrer Erstaufführung[1]) bloss ein Achtungserfolg beschieden, sie ist nie recht populär geworden. Bei der Beurteilung der künstlerischen Persönlichkeit Sserów's teilt sich die gesamte russische Fachpresse in zwei Lager. Die einen sprechen der kritischen, die anderen der schöpferischen Tätigkeit Sserów's die grössere Bedeutung zu. Mehr Berechtigung hat m. E. die erste Ansicht. Als Komponist hat Sserów keine Schule gemacht, wohl aber als Kritiker. Trotz der vielen Widersprüche, die sich in seinen schriftstellerischen Arbeiten vorfinden, hat er doch im einzelnen auf diesem Gebiete achtungswertes geleistet, vor allem der musikalischen Kritik in Russland überhaupt einen festen Boden gegeben. Das bis zu seinem Auftreten in Russland übliche, ganz dilettantische Geschreibsel wurde gegenüber seiner immerhin fachmännischen Bildung unmöglich. Die heutige russische Zunftkritik mag getrost in Sserów ihren eigentlichen Begründer anerkennen. —

Mehr die äusseren Umstände seines Lebens als Gründe innerer Natur veranlassen einen, Anton Rubinstein als russischen Komponisten zu behandeln. Rubinstein als Künstler war durchaus Kosmopolit, und die internationalen Allüren, deren er sich befleissigte, weisen am ehesten einen deutschfreundlichen Charakter auf, lassen jedenfalls am wenigsten auf seine polnisch-russische Herkunft schliessen. Die Opernliteratur hat Rubinstein mit einer ganzen Reihe mehr oder weniger gelungener Werke bereichert, doch lag es durchaus nicht in seiner Absicht, damit bloss den engeren künstlerischen Bedürfnissen seines Heimatlandes zu entsprechen, vielmehr sollte der Weltmarkt das Absatzgebiet seiner Werke werden. Und tatsächlich hat das musikalische Europa, speziell Deutschland, den Opern Rubinsteins anfänglich ein bedeutend regeres Interesse entgegengebracht als die russischen Bühnenleitungen. Die meisten Opern Rubinsteins haben ihre Erstaufführungen in Deutschland erlebt.[2]) Das ist übrigens nicht verwunderlich, denn in seinen Bühnenwerken machte Rubinstein dem Zeitgeschmack des russischen Publikums keinerlei Konzessionen, weder in bezug auf die gewählten Texte noch in bezug auf die Musik. In Russland schätzte man, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich, nur italienische oder russische Opern; die vorzugsweise deutschen Bühnenkompositionen Rubinsteins konnten demnach in seinem Vaterlande nicht auf ein übermässig warmes Entgegenkommen rechnen. Erst mit dem

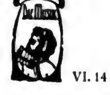
---

[1]) 1. Mai 1871 im Marientheater zu Petersburg.

[2]) „Die sibirischen Jäger" (Weimar, 1854), „Die Kinder der Heide" (Wien, 1861), „Feramors" (Dresden, 1863), „Die Makkabäer" (Berlin, 1875), „Nero" (Hamburg, 1879), „Sulamith" (Hamburg, 1883), „Unter Räubern" (Hamburg, 1883), „Der Papagei" (Hamburg, 1884). Auch seine geistlichen Opern brachte Rubinstein zuerst in Deutschland heraus: „Der Turmbau zu Babel" (Düsseldorf, 1872), „Das verlorene Paradies" (Weimar, 1855), „Christus" (Berlin, 1888; szenisch überhaupt nur in Bremen, 1895).

Digitized by Google





VI. 14

EVOKATION VON MAX KLINGER
aus der „Brahmsphantasie“

Digitized by Google

„Dämon“[1]) trat Rubinstein in die Reihen der russischen Komponisten ein, um allerdings gleich, wenigstens der Meinung des Publikums nach, eine der ersten Stellen unter ihnen einzunehmen. Der „Dämon“ von Lermontow ist eine der allerpopulärsten Dichtungen in Russland. Sehr verständlich, dass der erste Versuch, dieses Sujet für ein musikalisch-dramatisches Werk nutzbar zu machen, mächtiges Interesse erregen musste. Rubinstein hatte zudem das Glück, gerade in dieser Oper verhältnismässig viel wirklich gute Musik zu geben, und so wurde sein „Dämon“ schnell zu einem der allerbeliebtesten Repertoirestücke sämtlicher russischen Opernbühnen. Zu einem spezifisch russischen poetischen Vorwurf hat Rubinstein ausser im „Dämon“ nur noch einmal gegriffen, im „Kaufmann Kalaschnikow“ (nach dem Lermontow'schen Gedichte „Das Lied vom Zaren Iwan Wassiliewitsch und dem jungen Opritschnik und kühnen Kaufmann Kalaschnikow“). Die Oper ist der einzige Versuch Rubinsteins, national russische Musik zu schreiben. Aus sehr anfechtbaren politischen Gründen wurde diese Oper gleich nach ihrer Uraufführung[2]) vom Spielplan des Marientheaters entfernt und konnte erst 1901 wieder von der Moskauer Privatoper mit gutem Erfolge in Szene gesetzt werden. Allerdings muss Rubinstein, wenn er sich musikalisch als Russe gebärdet, im Vergleich mit jedem der talentvolleren urwüchsigen russischen Komponisten verlieren, doch kann man ihm durchaus nicht alles und jedes Verständnis für die Behandlung der russischen Volksweisen absprechen, wie das seitens der Vertreter der neurussischen Schule meist im Tone eines Orakels, das keinen Widerspruch duldet, geschieht. Sehr viel glücklicher ist Rubinstein freilich, wenn er sich als künstlerischer Interpret den naiv-musikalischen Äusserungen des Volksgeistes im „ferneren Osten“ zuwendet. Als Orientalist hat Rubinstein im Reiche der europäischen Musik kaum seinesgleichen. Die Behandlung östlicher Volksweisen, die er mit grosser und sehr verständlicher Vorliebe in vielen seiner Werke anbringt, ist immer geschmackvoll, immer interessant und wahrt oft das Lokalkolorit in einer ganz einzigartig stimmungsvollen Weise. Im übrigen treten in den Opern Rubinsteins dieselben charakteristischen Merkmale zutage, die wir auch an seinen anderen Kompositionen genugsam kennen: glänzende Episoden von schwunghafter Erfindung, eine musikalische al fresko-Malerei von oft imposanter Wirkung, und doch immer wieder nach glücklichen Ansätzen ein Erlahmen der schöpferischen Phantasie, die dann endlose musikalische Wüsteneien erzeugt, in denen der Zuhörer nur mit Mühe und höchster Anspannung der Geduld dem Autor zu folgen vermag. Rubinstein komponierte täglich

[1]) 25. Januar 1875 im Marientheater zu Petersburg.

[2]) 6. März 1880.

Digitized by Google

von 7 bis 10 mit der Regelmässigkeit einer Uhr; was einmal hingeschrieben war, blieb stehen und wurde keiner späteren Kritik mehr unterzogen. Dass die Produkte einer solchen Arbeitsweise die erwähnten Mängel zeigen, dürfte einen auch bei einem bedeutenderen schöpferischen Geiste, als Rubinstein einer war, nicht wundern. Wo die Routine sich einstellt, muss künstlerische Eigenart das Feld räumen. Ausser den beiden — sagen wir — pseudorussischen Opern „Der Dämon" und „Kaufmann Kalaschnikow" kommt für Russland eigentlich kein Bühnenwerk Rubinstein's mehr in Betracht. „Die Makkabäer" sind zwar in Petersburg und Moskau aufgeführt worden, haben sich jedoch nicht auf dem Repertoire erhalten. In jüngstverflossener Zeit erregte „Nero" wenigstens in Moskau starkes Interesse, das übrigens schwerlich ein anhaltendes sein wird, obwohl einzelne der gelungeneren Nummern zu gesuchten Absatzobjekten des russischen Musikmarktes geworden sind.

Rubinstein begnügte sich nicht damit, als Nachtreter und Nachbeter die Pfade der vorwagnerischen Opernmusik zu wandeln. Er beabsichtigte nichts Geringeres als die Schöpfung einer neuen Kunstgattung auf dem Gebiete der Bühnenmusik — wenn man seine „geistliche Oper" nicht als Wiederbelebung und Modernisierung der alten „Mysterien" betrachten will. Eine Untersuchung der prinzipiellen Frage, ob die „geistliche Oper" als Kunstgattung existenzberechtigt ist oder nicht, und die spezielle Begutachtung der Lösungsversuche, die Rubinstein dem Problem der geistlichen Bühnenmusik hat angedeihen lassen, würden weit über die Grenzen der vorliegenden Arbeit hinausführen. Das sind Fragen, die die europäische Musikgeschichte angehen. Für Russland haben sie, gleich den fragwürdigen Objekten selbst, so gut wie gar kein Interesse. —

Der weitaus populärste russische Komponist neben Glinka ist Peter Tschaikowsky, und zwar verdankt Tschaikowsky, der Symphoniker par excellence, seine ungeheure Popularität in Russland viel weniger seiner schöpferischen Tätigkeit auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik, als vielmehr den Bühnenwerken, mit denen er das Repertoire der vaterländischen Operntheater bereichert hat, vor allem seiner Meisteroper, dem „Eugen Onégin". Der Titelheld dieser Oper, ein typischer Vertreter der russischen Hautevolée zu Anfang des 19. Jahrhunderts, gehört einer Gesellschaftspezies an, die bis auf den heutigen Tag in Russland nicht ausgestorben ist: ein gebildeter Salonheld, der alles und eigentlich nichts weiss, alles und gar nichts gründlich kann, seine unzweifelhaften Talente und bedeutenden Anlagen verkümmern lässt, ohne ihnen auch nur eine halbwegs vernünftige Ausbildung zu geben, ein blasierter Skeptiker, dessen Werturteile in kritischer Satire und kühler Selbstironie bestehen. Die Fabel der Puschkinschen Dichtung, ihren poetischen

Digitized by Google

Grundgedanken und zugleich den tragischen Konflikt bildet die Geschichte einer verschmähten Liebe, die erst in dem Augenblicke mit glühender Leidenschaft erwidert wird, wo die Vereinigung der Liebenden nicht mehr möglich ist. Dieser poetische Vorwurf musste unter allen Komponisten speziell auf Tschaikowsky einen mächtigen Reiz ausüben, aus Gründen, die weiter unten erörtert werden sollen. Die erste Anregung, den „Onégin" als Oper zu behandeln, empfing Tschaikowsky von der bekannten Sängerin E. Lawrowskaja. Anfänglich schien ihm die Idee absurd, doch bald entfachte sie die hellste Begeisterung in ihm. Er schreibt darüber an seinen Bruder Modeste: „Du glaubst gar nicht, wie wild ich auf dieses Süjet bin. Wie froh ich bin, den üblichen Pharaos, äthiopischen Prinzessinnen, Vergiftungen und dergleichen Puppengeschichten aus dem Wege gegangen zu sein! Welch eine Fülle von Poesie der ‚Onégin' birgt! . . ." [1]) Mit fieberhafter Eile machte sich Tschaikowsky an die Arbeit. In weniger als Monatsfrist waren zwei Drittel der Oper fertig. „Es könnte noch mehr sein" — sagt Peter Iljitsch — „wären nicht die seelischen Aufregungen — —" [2]) Diese seelischen Aufregungen stehen jedoch mit der Entstehungsgeschichte des „Onégin" in innigstem Zusammenhange. In die Zeit der Konzeption des „Onégin" fällt die Eheschliessung Tschaikowsky's, das grösste Unglück seines Lebens, das ihm fast den Verstand gekostet hätte. Die Geschichte seiner Ehe, oder vielmehr ihre Vorgeschichte, gleicht in allen Einzelheiten der Exposition des Dramas, dessen musikalische Verarbeitung ihn zu jener Zeit beschäftigte. Trotz seiner „angeborenen Antipathie gegen das Eheleben" [3]) heiratete Tschaikowsky ein Mädchen, das ihn leidenschaftlich liebte, um es vor einem Verzweiflungsschritt zu bewahren, vielleicht auch um selbst dem Schicksale des „Onégin" zu entgehen. Ungeachtet der furchtbaren Seelenkämpfe, die er vor seiner Hochzeit durchmachte, arbeitete er mit ruhelosem Fleiss und grösstmöglicher Hingabe an seiner Oper. Es ist nur zu verständlich, dass er sich selbst mit dem Titelhelden seines Werkes identifizierte und in seiner Braut die Personifizierung der von Puschkin gezeichneten idealen Frauengestalt „Tatjana" erblickte. Im Hinblick auf den „Onégin" findet eine abgebrauchte Phrase berechtigte Anwendung: das Werk ist mit dem Herzblute des Verfassers geschrieben. Ausserordentlich interessant ist ein Brief Tschaikowsky's an S. Tanejew, in dem er sich, nachdem alle Aufregungen überstanden und die Trennung von seiner Frau schon erfolgt war, folgendermassen über den Entstehungsprozess des „Onégin" äussert:

[1]) Modeste Tschaikowsky: Das Leben P. J. Tschaikowsky's, deutsch von Paul Juon (Moskau—Leipzig, 1904), Bd. I, S. 364.

[2]) M. Tschaikowsky, l. c., Bd. I, S. 366.

[3]) M. Tschaikowsky, l. c., Bd. I, S. 383, Brief an Frau von Meck.

Digitized by Google

„Ich suchte ein intimes, aber erschütterndes Drama, das auf dem Konflikt solcher Situationen basiert, die ich selbst durchgemacht oder gesehen habe, und die mein Herz zu rühren imstande sind.“ Und weiter: „wenn meine Begeisterung für ‚Eugen Onégin‘ als Operntext von Beschränktheit, Stumpfsinn, Unwissenheit und Unkenntnis der Bühne zeugt, so tut mir das sehr leid, aber ich kann wenigstens behaupten, dass diese Musik im buchstäblichen Sinne sich aus mir ergossen hat, dass ich sie nicht ausgedacht und herausgequält habe.“ [1]) Diese Unmittelbarkeit der künstlerischen Erfindung, die Einfachheit und Aufrichtigkeit der Musik, die einen aus jeder Seite der Onégin-Partitur anspricht, bilden neben der meisterlichen, überaus stimmungsvollen musikalischen Milieuschilderung den Hauptreiz des Werkes und mussten ihm über kurz oder lang die Sympathieen des Publikums erwerben, die ihm jetzt in so reichem Masse zuteil geworden sind. Der Autor war freilich anderer Meinung. „Die Oper ‚Onégin‘ wird niemals Erfolg haben“, schreibt er in dem zitierten Brief an Tanejew; und um diese Meinung war es Tschaikowsky Ernst, wie aus dem Umstand hervorgeht, dass er er ein ihm vom Moskauer Verleger P. Jurgenson für die Oper angebotenes Honorar zurückwies mit der Motivierung, dass dem „Onégin“ sicherlich keine grosse Theaterzukunft bevorstehe; auch vermied er auf dem Titelblatt die herausfordernde Bezeichnung „Oper“ und nannte das Werk „Lyrische Szenen“. Tatsächlich trug „Eugen Onégin“ bei der Uraufführung, die im März 1879 auf besonderen Wunsch des Komponisten als Examenvorstellung der Moskauer Konservatoriumsschüler stattfand, einen äusserst schwachen Erfolg davon. Nur einige wenige Musiker erkannten und schätzten von vornherein die hohen musikalischen Schönheiten des Werkes. Zwei Jahre später fand die Oper bei der eigentlichen öffentlichen Erstaufführung [2]) im Grossen Theater zu Moskau eine bedeutend wärmere Aufnahme seitens des Publikums, doch schien auch damals noch der starke Applaus mehr der allgemein beliebten Persönlichkeit des Komponisten als den künstlerischen Qualitäten seines Werkes zu gelten. Erst erheblich später gelangte „Eugen Onégin“ zu seiner beispiellosen Popularität in Russland, zu einem Erfolge, wie ihn die Annalen der russischen Musikgeschichte selbst bei Glinka's „Das Leben für den Zaren“ nicht verzeichnen konnten.

Eine zweite Oper rein lyrischen Charakters hat Tschaikowsky in seinem letzten Bühnenwerke geschaffen: „Jolanthe“ (Text von Modeste Tschaikowsky nach dem Drama von Hertz' „König Renés Tochter“). Bei diesem heimatfremden Sujet konnte sich der russische Komponist nicht so

[1]) M. Tschaikowsky, l. c., Bd. I, S. 493–96.

[2]) 23. Januar 1881.

Digitized by Google

zwanglos geben wie im „Onégin". Allerdings hat er es hier nicht mit einer „äthiopischen Prinzessin" zu tun, wohl aber mit einer provenzalischen Königstochter, deren seelische Emotionen seinem Gefühlskomplex gewiss nicht sehr viel näher lagen. Die Partitur der „Jolanthe" weist einige Seiten von seltener Zartheit und Schönheit auf, doch reicht das Werk als Ganzes nicht entfernt an „Eugen Onégin" heran. Hier und da muss der Autor zu konventionellen Ausflüchten greifen, in Wiederholungen und Selbstplagiate verfallen, um den Mangel wirklich originaler Erfindung zu ersetzen. Bemerkenswert in dieser Oper ist übrigens in musikalischer Beziehung die Figur eines maurischen Arztes Ebn-Jahia, die einzige orientalische Charakterskizze, die wir aus der Feder Tschaikowsky's besitzen. „Jolanthe" wurde gleich nach der Uraufführung[1]) von der Fachpresse scharf angegriffen, das Publikum verhält sich dem Werke gegenüber bis heute indifferent.

Bei der Suche nach geeigneten Opernstoffen ist die Wahl Tschaikowsky's ausser im „Onégin" noch zweimal auf Werke von Puschkin gefallen. Den Textbüchern von „Mazeppa" und „Pique-Dame" liegen Puschkin'sche Gedichte zugrunde. Die „Pique-Dame" errang von vornherein[2]) einen grossartigen Erfolg, der dem Werke bis heute in Russland treu geblieben ist. Der Popularität nach rangiert diese Oper unmittelbar nach „Eugen Onégin". Die Entstehungsgeschichte beider Werke weist manchen gemeinsamen Zug auf. Sie sind beide mit grosser Schnelligkeit und grosser Liebe geschrieben. Über die Entstehung der „Pique-Dame" äussert sich Tschaikowsky wie folgt: „... Als ich am Tode Hermans und am Schlusschor anlangte, überkam mich plötzlich solch ein Mitleiden mit Herman, dass ich sehr zu weinen anfing ... Es erwies sich, dass Herman für mich nicht nur ein Vorwand gewesen war, diese oder jene Musik zu schreiben, sondern ein richtiger, lebendiger und sogar sympathischer Mensch",[3]) und weiter: „die ‚Pique-Dame' habe ich in der Tat mit Liebe geschrieben". Das merkt man der Partitur an. Die Musik ist frisch, natürlich und ungezwungen, wie sie es eben nur sein kann, wenn der Komponist „mit Liebe" arbeitet. Trotzdem ist zu bedauern, dass Tschai kowsky seine Liebe nicht einem anderen Sujet in demselben Masse zugewandt hat. Das Buch der „Pique-Dame" mit seinen zahlreichen plumpen Effekten und schauerlichen Rührszenen ist, mit Ausnahme einiger trefflich gelungener Auftritte, durchaus ungeeignet, eine ästhetisch befriedigende Kunstwirkung hervorzurufen. Gerettet wird die Oper durch die stellenweise geniale Musik, und nur durch diese. Besondere Erwähnung

[1]) 18. Dezember 1891 im Marientheater zu Petersburg.
[2]) 19. Dezember 1890 im Marientheater zu Petersburg.
[3]) M. Tschaikowsky, l. c. Bd. II S. 573

Digitized by Google

verdient die Instrumentation, die hier, im Gegensatz zu der bei Tschaikowsky mitunter aufdringlich wirkenden Pomphaftigkeit, durchweg von einer filigranartigen Durchsichtigkeit ist.

Am wenigsten glücklich ist Tschaikowsky, wenn ihm ein „historischer" Stoff zur Komposition einer Oper vorliegt. Die „Könige, Ritter, Prinzessinnen und Edelfräulein" werden ihm tatsächlich leicht verhängnisvoll. Tschaikowsky besass nur in geringem Grade die Fähigkeit, seine Musik zu objektivieren. Es ist im Grunde genommen immer er selbst, der mit der Stimme der handelnden Personen seiner Opern zu uns spricht. Wenn dieses Verfahren einem Werke wie dem „Onégin", der durchaus natürlich menschlich, durchaus modern und eben „tschaikowskyisch" empfunden ist, zu höchstem Vorteile gereichen musste, so tut es der Wirkung seiner übrigen Opern meist entschieden Abbruch. Vor allem aber leiden unter diesem ausgeprägten künstlerischen Subjektivismus die „historischen" Opern, bei denen die schildernde Gestaltungskraft des Komponisten Hauptvoraussetzung ist. Demnach sind die beiden historischen Opern Tschaikowsky's entschieden seine schwächsten Bühnenwerke. Was den Komponisten zur Inangriffnahme des „Mazeppa" und der „Jungfrau von Orleans" reizte, waren ohne Zweifel die beiden idealen Frauengestalten, die hier wie dort im Mittelpunkte der Handlung stehen. Die musikalischen Charakterzeichnungen der Maria in „Mazeppa" und der Jeanne d'Arc weisen allerdings einige bemerkenswerte Momente von wunderbarer Schönheit auf, wie denn der Komponist in allen seinen Opern bei der Schilderung der Frauencharaktere meist sein Bestes gibt. Ausser den beiden lichten Frauengestalten begegnen wir im „Mazeppa" und in der „Jungfrau von Orleans" nicht allzuviel Erfreulichem. Dem aufmerksamen Ohr entgeht es nicht, dass der Komponist seine schöpferischen Fähigkeiten hat vergewaltigen müssen, um diese oder die andere Szene zustande zu bringen. Die Musik der beiden in Rede stehenden Opern erhebt sich niemals zu der imposanten Kraft, die den Symphonieen des Komponisten ihre erschütternde Wirkung verleiht, andererseits versenkt sie sich nie, auch nicht bei den verhältnismässig wohlgelungenen lyrischen Episoden, in jene Tiefen innigsten Gemütslebens, in die den erschauernden Zuhörer etwa die Musik des „Onégin" einführt. Im „Mazeppa" fühlt der Komponist heimischen Boden unter den Füssen, und dieser Umstand verhilft wenigstens den Chören und Volksszenen zu einer wahrhaftigen Kunstwirkung. In der „Jungfrau von Orleans" fehlt auch dieses mildernde Element, infolgedessen herrscht der konventionelle Opernstil vor, und das Werk präsentiert sich als „grosse Oper" im schlimmsten Sinne, trotz des Abscheus, den der Komponist dieser Kunstgattung von jeher entgegengebracht hat. Ungeachtet ihrer unleugbaren

Digitized by Google

Schwächen, trugen beide Opern anfangs[1]) einen äusserst starken Erfolg davon, dauernd hat sich jedoch keine von ihnen auf dem Repertoire der russischen Bühnen erhalten.

Überhaupt ist es ausser dem „Onégin" und der „Pique-Dame" keiner der Opern von Tschaikowsky gelungen, sich eine feste Stellung auf den Spielplänen der russischen Operntheater zu erobern. In den letzten Jahren erst erregt eine dritte Oper des Komponisten: „Tscherewitschki" („Die Pantöffelchen"), ein erhöhtes Interesse und wird besonders in Moskau viel aufgeführt. Das Libretto entstammt der Gogol'schen Novelle „Die Nacht vor Weihnachten", die schon auf manchen anderen Komponisten eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausgeübt hat. Wir besitzen eine Oper von Rimsky-Korssakow, die denselben Stoff behandelt, und auch Sserów hat sich lange mit dem Gedanken an den poesie- und humordurchtränkten Gogol'schen Weihnachtsschwank getragen. Die Oper „Tscherewitschki" (auch unter dem Nebentitel „Oxana's Laune" bekannt) war neben der Erstlingsoper Tschaikowsky's: „Opritschnik" [2]) das Sorgenkind des Komponisten. Ursprünglich erschien das Werk unter dem Titel „Vakula, der Schmied". Tschaikowsky hatte es für eine von der Grossfürstin Helene ausgeschriebene Konkurrenz gearbeitet. Der besten Komposition des nach dem Gogol'schen Märchen von Polonski verfassen Librettos sollte ein Preis von 1500 Rubeln zufallen. Die Wahl der Preisrichter fiel einstimmig auf die mit der Devise „Vita brevis, ars longa" signierte Partitur, doch war es ihnen kein Geheimnis, wer der

---

[1]) „Die Jungfrau von Orleans" wurde am 11. Februar 1881 im Marientheater zu Petersburg, „Mazeppa" am 15. Februar 1884 im Grossen Theater zu Moskau aufgeführt.

[2]) 24. April 1874 im Marientheater zu Petersburg. Um die Stellungnahme der neurussischen Schule gegenüber Tschaikowsky ein für allemal zu kennzeichnen, sei mir gestattet, den Bericht C. Cui's über diese Oper wiederzugeben. Cui befolgt den Grundsatz, jedes folgende Werk von Tschaikowsky schlechter als das vorhergehende zu finden. Über den „Opritschnik" schreibt er: „Vom Text könnte man glauben, dass ihn ein Schulbube verfasst habe, der nicht die geringste Ahnung von den Anforderungen eines Dramas, geschweige denn einer Oper, besitzt. Ebenso unreif und unentwickelt ist auch die Musik, sie ist arm an Ideen und durchweg schwach, ohne einen einzigen glücklicheren Einfall, sie besitzt so kapitale Mängel, welche bei einem Schüler oder Anfänger erklärlich wären, aber für einen Komponisten, der bereits eine so grosse Menge Notenpapier verbraucht hat, sind sie geradezu unverzeihlich. Das schöpferische Talent Tschaikowsky's, das in symphonischen Werken hie und da durchblickt, fehlt im ‚Opritschnik' gänzlich; etwas besser als alles andere sind die Chöre; sie sind aber nur deshalb besser, weil die in ihnen zur Bearbeitung gelangten Melodieen Volksliedern entnommen sind. Die gemeinen Kantilenen Tschaikowsky's, sein lügenhaftes, geheucheltes Temperament, der Wagemut, mit dem er im Flachen und Trivialen versinkt, die Offenherzigkeit, mit der er seine Geschmacklosigkeit zeigt, erregen nicht nur tiefes Mitleid, sondern wirken geradezu abstossend." Sic! (M. Tschaikowsky, l. c., Bd. I, S. 279.)

Digitized by Google

Verfasser war; man hatte Tschaikowsky nach den ersten Takten an seiner Schreibweise erkannt. Bei seinem ersten Erscheinen auf den Brettern des Marientheaters[1]) erregte das Werk gemischte Empfindungen im Zuhörerraum, brachte es aber doch zu einem Achtungserfolge. Tschaikowsky fehlte im Grunde genommen die humoristische, oder besser ausgedrückt die komische Ader fast gänzlich, die burleske Drastik der Gogol'schen Novelle fand in ihm keinen kongenialen Vertoner. Es mangelte dem Werke an jener leichtfertigen Grazie und an dem derben Humor, die bei Gogol so unwiderstehlich wirken. Tschaikowsky erkannte selbst die Unzulänglichkeiten seiner Oper. Er hat sie später gründlich umgearbeitet, und in seiner jetzigen Form als „Tscherewitschki" erwirbt sich das Werk, wie schon angedeutet, immer mehr Sympathieen.

Die wenigstgekannte und wenigstgeliebte von allen Opern Tschaikowsky's ist „Die Bezaubernde" (nach dem Drama von Schpashinsky). Auch hier steht im Mittelpunkt der Handlung eine Frauengestalt, der der Komponist jedoch mehr Interesse als Sympathie eutgegenbringt. „Die Bezaubernde" ist ein „lüsternes Weib, in deren Seele jedoch eine gewisse Kraft und Schönheit steckt, die keine Gelegenheit hat, sich zu entfalten. Diese Kraft ist die Liebe . . ."[2]) Es bleibt ein Rätsel, wie das von melodramatischen Effekten, Mord, Totschlag und allerhand anderen bösen Sünden und Lastern strotzende Buch den zartbesaiteten Tschaikowsky hat anziehen können. Die Musik, die stellenweise auf bedeutender Höhe steht, vermag doch nicht dauernd über die auffallenden Mängel des Librettos hinwegzutäuschen. Der mässige Erfolg, den „Die Bezaubernde" bei der Erstaufführung[3]) davontrug, sah einem Durchfall verzweifelt ähnlich. Es ist dieses die einzige Oper Tschaikowsky's, der ein derartiges Schicksal zuteil geworden ist.

An Tschaikowsky lässt sich dieselbe Erscheinung beobachten, die mehr oder weniger merklich an fast allen grossen schöpferischen Talenten hervortritt: er verkannte das eigentliche Gebiet seiner künstlerischen Tätigkeit. Tschaikowsky hat sich stets für einen Opernkomponisten von Beruf gehalten und war es doch so ganz und gar nicht. Wenn man von dem Umstande absieht, dass er dank einer glücklichen persönlichen Disposition im „Eugen Onégin" ein Meisterwerk allerersten Ranges geschaffen hat, so muss zugestanden werden, dass keine einzige seiner Opern sich zu der himmelstürmenden Höhe erhebt, die ihm als Symphoniker zugänglich ist. Tschaikowsky war ein Lyriker der grossen Form. Er kultivierte in seinen Werken mit fast absoluter Ausschliesslichkeit den

[1]) 6. Dezember 1876.
[2]) M. Tschaikowsky, l. c., Bd. II, S. 327.
[3]) 2. Dezember 1887 im Marientheater zu Petersburg.

Digitized by Google

Orlando Lasso.



Digitized by Google

künstlerischen Subjektivismus. Wenn Tschaikowsky nicht von sich selbst reden darf, nicht das Gebiet der eigenen Empfindungswelt zum Gegenstande musikalisch-künstlerischer Darstellung machen kann, so ist ihm nicht recht wohl, er verfällt in den Ton physiognomieloser Konventionalität, und wir haben die schwächsten Seiten seiner Partituren vor uns. Dagegen findet er bei der Schilderung des eigenen Gemütslebens Töne von so warmherziger, tiefinnigster Färbung, dass sie dem Zuhörer unmittelbar ans Herz greifen und ihn — soweit er überhaupt zum künstlerischen Nachempfinden fähig ist — zwingen, all das Weh und all die Lust, von denen der Dichter spricht, mitzuerleben. Wer will es leugnen, dass dieses eine der schönsten, jedenfalls die intimste Wirkung ist, die die Kunst erreichen kann? Doch auf dem Gebiete der Bühnenmusik, wo alle „intimen“ Wirkungen eher zu vermeiden als aufzusuchen sind, reicht man damit nicht aus. Nach der formalen Seite hin ist Tschaikowsky als Opernkomponist Eklektiker durch und durch. Er hat keinen einzigen Versuch zur Erweiterung oder Umbildung der Opernform als solcher gemacht. Selbst Neueinführungen, gleich dem „Leitmotiv“, die schon vor ihm Eingang in die russische Oper gefunden hatten, verwendet er mit grosser Vorsicht und ohne ihm als künstlerischem Prinzip eine weitere Ausgestaltung zu verleihen. Trotz alledem nimmt Tschaikowsky als Opernkomponist eine bedeutsame Stellung in der russischen Musikgeschichte ein. Vor allem hat er der russischen Nation in seinem „Onégin“ die anerkannte „Lieblingsoper“ geschenkt, denn wie die Theaterstatistik beweist, nimmt dieses Werk immer noch die erste Stelle an sämtlichen Opernbühnen ein und schreitet der Aufführungszahl nach allen anderen russischen Opern unerreichbar weit voran. Dann aber hat Tschaikowsky dank der gemässigten Richtung seines Schaffens dem Treiben der neurussischen Schule das Gegengewicht gehalten und dadurch die russische Bühnenmusik bis jetzt davor bewahrt, endgültig in künstlerischen Chauvinismus auszuarten.

Die Zukunft muss es lehren, ob die russische Opernproduktion sich ganz und gar der ultranationalen Richtung zuwenden, oder ob eine gemässigtere Richtung den Sieg davontragen wird. Seines richtigen Opernmeisters harrt Russland noch. Ob er aus der Mitte der jüngsten Komponistengeneration erstehen wird — wer weiss es. Manch starkes Talent verspricht für die Zukunft viel. Doch soll und kann davon hier noch nicht die Rede sein.



Digitized by Google



Marie von Bülow

„Auswendig lernen sei, mein Sohn, Dir eine Pflicht,
Versäume nur dabei inwendig lernen nicht.“
(Rückert: „Die Weisheit des Brahmanen“)

Hochgeehrter Herr Professor!

Wenn ich mir Ihrer „Anregung“[1]) zu folgen gestatte, so geschieht es, weil ich an Hans von Bülows Stellungnahme zu der von Ihnen aufgeworfenen Frage erinnern möchte, als desjenigen Künstlers, dessen Einfluss und Beispiel anerkanntermassen bestimmender gewesen sind auf die Formen und Reformen unserer öffentlichen Musikpflege als die irgendeines seiner Berufsgenossen. Wenn eines Künstlers lebenslange Praxis als Ausdruck seiner Überzeugung zu gelten hat, so müssen wir annehmen, dass Hans von Bülow Ihre Frage „Sollen die Künstler auswendig spielen?“ mit „ja“ beantwortet haben würde. Wohl erzählt Vianna da Motta in seinen „Studien bei Hans von Bülow“ (1896, S. 20), wie der Meister Einsprache erhoben, „da jemand, der auswendig spielte, viele Gedächtnisfehler machte“. „Sehen Sie,“ — hätte Bülow gesagt — „das kommt aus dem verfluchten Auswendigspielen, was man inwendig nicht kann. Ach was, ohne Noten spielen; mir ist viel lieber, Sie spielen mit Noten.“ Der Akzent der Missbilligung liegt aber weniger auf des Vortragenden Absicht, auswendig zu spielen, als auf dem auch durch die Gedächtnisfehler erbrachten Beweis, dass die Aufgabe inwendig noch nicht bewältigt war. Und gerade darauf kam es Bülow hauptsächlich an: was man spielt, ob mit, ob ohne Noten, inwendig zu können. Überdies war sein Wort an eine Schülerin gerichtet, in einem der Unterweisung gewidmeten Raum. Für den Konzertsaal, in dem wir es mit fertigen künstlerischen Leistungen zu tun haben sollen, würde er keinesfalls sich für den Gebrauch von Noten erklärt haben, da dann das „Inwendig-Können“ unerlässliche Voraussetzung ist.

Wenn der „Vortrag eines Musikstückes den Charakter einer freien Improvisation haben muss“, so wird nicht nur das Vorhandensein der Noten diese Illusion sinnfällig fürs Auge erschweren; auch geistig wird ein Letztes, Feinstes an Verschmelzung zwischen der Seele des Künstlers und dem

[1]) „Sollen die Künstler auswendig spielen?“ Eine Anregung von Prof. Dr. Wilhelm Altmann. „Die Musik“, 1. Märzheft 1907, S. 284.

Digitized by Google

vorgetragenen Werk sich vermissen lassen, sogar dem blinden Zuhörer. Und dies gilt nicht nur für die Musik. Warum regt ein gesprochener Vortrag, besonders wenn er wirklich frei gesprochen ist, die Aufmerksamkeit des Hörers in einem so viel höheren Grade an als ein gelesener? Weil er in dem Augenblick zu entstehen scheint, die Spannung: wie der Faden nun weiter gesponnen wird, ihn ganz anders heranzieht an die geistige Teilnahme als das von vornherein Festgelegte, Abgemachte. Es kommt etwas Dramatisches hinein. Und so hat der scheinbar frei gestaltende Virtuose eine andere Macht über die Hörer als der vom Blatt vermittelnde.

„Des grössten Auswendigspielers" — so bezeichnete ein Berliner Blatt Bülow im Jahre 1879 — „Vorträge erinnern in nichts an Arbeit und Studium. Das bis an den Flügel gedrängt sitzende Publikum stört die gewaltige Gedächtnisarbeit nicht im mindesten. Wohl aber fährt so mancher Kopf verschüchtert oder erheitert zurück, wenn Bülow mitten im Spiel das volle Gesicht und den forschenden Blick plötzlich auf einen Zuhörer richtet. Er spielt, als habe er sein Orchester neben sich und müsse durch ein Signal jede bedeutsame Stelle eines Instrumentes hervorlocken."

Eine derartig rege geistige Wechselwirkung wäre mit Notenvorlage ganz undenkbar.

„Gedächtnis ist" — wie Bülow es ausgesprochen — „keine besondere Gabe; es lässt sich bilden und ungeheuer steigern; man muss sich gewisse musikalische Bilder einprägen und darf sich nicht durch jeden beliebigen andern Eindruck zerstreuen lassen."

Eine auffallende Probe von solcher Fähigkeit äusserster Konzentration gibt Bülows Erwähnung in Bd. V seiner „Briefe", S. 156—57: „Habe auch ein neues Stück gelernt — 12 Var. von Tschaikowsky op. 19 — im Eisenbahnwaggon nämlich und dann in hiesigen Pianomagazinen." Sein Schüler Hartvigson erläutert die Mitteilung später:

„It is an undisputed fact that I gave it to him as a new and to him then unknown piece, as he was about entering the train — — if it is not on the programme Charkow, then he played it publicly for the first time in Odessa [ungefähr eine Woche nach Empfang] — — no one but I knows anything about it, and it is a long and difficult composition."

Es ist eine alte Erfahrung, dass die Gewalt über unser Gedächtnis vor dem Publikum Gewohnheitssache ist; wer früh anfängt die Nervosität dabei zu überwinden, bleibt meist für sein Leben Sieger über die Angst vor dem Verlust des Gedächtnisses.

Auch muss in der Regel jedes für den öffentlichen Vortrag bestimmte Stück so lange durchgearbeitet werden, dass der Künstler auf dem weiten Wege zur Vollendung nicht umhin kann, es auswendig zu beherrschen; die Finger können es, wie die Zunge in einer jahrelang durchgearbeiteten Rolle allein läuft.

Bülow hat bis zuletzt unendlich fleissig an seiner Technik gefeilt, hat sich für jedes Konzert mit der Sorgsamkeit eines Debütanten vorbereitet. Es ist eine der vielen Ungerechtigkeiten gegen sein Andenken, wenn

Digitized by Google

Herr E. Dannreuther in der „Musical Times“ vom 1. Oktober 1898 diese Eigenschaft hervorhebend hinzufügt: „In later years unfortunately he chose to practise in public.“ Dies war niemals der Fall. Wenn ihn in den letzten Jahren das Gedächtnis einigemale verlassen hat, so war das eine Folge schwerer Kopfleiden. Und die Art, wie er auch dann sich zu fassen und das schmerzende Gehirn zum Gehorsam zu zwingen oder die Gedächtnislücken ganz im Geiste des Komponisten zu überbrücken wusste, war ein Beweis, wie vollkommen er sich in diesen hineingelebt, und erregte die Bewunderung der Berufensten unter seinen Hörern.

Bülows Gewohnheit, seine Klavierstimme auch bei Kammermusikwerken auswendig zu spielen, wurde hier und da von seinen Partnern als unwillkommen, „unheimlich“ empfunden. Manchmal jedoch steigerte und belebte er dadurch die Stimmung zugunsten einer erhöhten Gesamtwirkung auch bei den Partnern. So sind mir als besonders eindrucksmächtige Wiedergaben dieser Art erinnerlich: die Quintette von Brahms op. 34, von Raff op. 107 und das Trio von Molique op. 27.

Weitere Beispiele von gemeinschaftlichem Auswendigspielen geben die Daten vom 10. Mai 1890 in New York, wo Bülow und Eugen d' Albert das Bachsche Doppelkonzert ausführten, und vom 20. April 1891 in Berlin mit beider Künstler Vortrag obigen Bachkonzertes und den Haydn-Variationen von Brahms für zwei Klaviere. Es scheint, als ob der jüngere Meister zuerst zweifelhaft gewesen sei; doch bald gewann er Geschmack an Bülows Vorschlag, denn er schrieb ihm am 15. April 1891: „Bach und Brahms will ich doch auswendig spielen — es wäre viel hübscher.“

Bülows langjähriger Schüler, Herr Max Schwarz, Direktor des Raffkonservatoriums in Frankfurt a. M., bei dieser Gelegenheit von mir befragt, kann sich „besonderer Aussprüche des Meisters darüber nicht erinnern:

„Ich hatte in Bülows Unterricht die Noten vor mir, wie auch die andern Schüler, aber ich nahm es immer als so selbstverständlich an, dass man im Konzert wenigstens alle Solo-Nummern auswendig spielt, dass ich Bülow auch nie danach fragte. Natürlich würde Bülow sicher für Auswendigspielen gewesen sein, aber eben im Konzert, nicht im Unterricht.“ Weiter meint Herr Schwarz: „Wer übermässig nervös ist, kann überhaupt nicht öffentlich auftreten.“

In dem Meinungsaustausch, den Ihre Anregung hervorrufen dürfte, sollte der Name Hans von Bülows nicht fehlen. Die Einwendung, dass ein Phänomen der Gedächtniskraft, als welches seine Zeit ihn zu betrachten gewohnt war, nicht massgebend sein könne in einer Beratung über das für die Allgemeinheit Wünschenswerte, hebt die Tatsache nicht auf, dass in ihm ein Beispiel gegeben ist, bis zu welchem Grade ursprüngliche Anlagen durch eiserne Willenskraft und unausgesetzte Schulung entwickelt werden können. Bülows Aposteltum für die grossen Meister seiner Kunst würde ohne das blanke Rüstzeug eines allzeit bereiten Gedächtnisses ein Wesentliches gemangelt haben.

Digitized by Google

Ferruccio Busoni

Hochverehrter Herr Professor!

Von einer langen Abwesenheit zurückgekehrt, fällt mir Ihre interessante Frage: „Sollen die Künstler auswendig spielen?" erst spät in die Hände; auf Ihre ausdrückliche Aufforderung hin („für etwaige . . . Zuschriften von Künstlern wäre ich sehr verbunden") erlaube ich mir Ihnen zu schreiben.

Ich bin — ein alter Podiumtreter — zu der Überzeugung gelangt, dass das Auswendigspielen eine unverhältnismässig grössere Freiheit des Vortrages gestattet.

Für die Präzision des Spieles ist es wichtig, dass die Augen ungehindert — wo es nötig ist — auf die Klaviatur blicken können. Die Abhängigkeit von einem Notenwender ist übrigens auch bindend, oft hinderlich.

Ausserdem muss man das Stück in jedem Fall auswendig können, soll man ihm beim Vortrag die richtige Linienführung verleihen.

Ferner — und das wird Ihnen jeder fortgeschrittenere Klavierspieler bestätigen — ist eine Komposition von einiger Bedeutung schneller ins Gedächtnis gedrungen, als in die Finger oder in den Geist. Die Ausnahmen davon sind sehr selten; ich wüsste im Augenblick nur die Fuge aus Beethovens Sonate op. 106 zu nennen.

Allerdings wirkt das „Lampenfieber", dem jeder mehr oder weniger, seltener oder häufiger ausgesetzt ist, auf die Sicherheit des Gedächtnisses. Aber nicht — wie Sie annehmen — das Gedächtnis auf das Lampenfieber. Stellt das Lampenfieber sich ein, so wird der Kopf getrübt, das Gedächtnis schwankt; würde man aber Noten zur Hilfe nehmen, so würde sich das Lampenfieber sofort in einer anderen Form äussern: Treffunsicherheit, Unrhythmik, Tempobeschleunigung usw.

Sie beklagen sich, dass es Künstler gibt, die „mit einem halben Dutzend von Konzerten ihr Leben lang hausieren gehen", und führen diese Erscheinung indirekt auf das Auswendigspielen zurück.

Anderseits verfügt Herr R. Pugno, den Sie als gutes Beispiel des Blattspielens anführen, über eine nicht grössere Anzahl von Klavierkonzerten in seinem Repertoire.

Wenn ich mir erlauben darf Ihnen eine Erklärung zu geben, so autet sie folgenderweise:

Es gibt Künstler, die das Instrument und den musikalischen Apparat als ein Ganzes erlernen — und Künstler, die einzelne Passagen und einzelne Stücke einzeln sich zu eigen machen.

Diesen letzteren ist jedes neue Stück ein neues Problem, das mühsam von Anfang an wieder gelöst werden soll; sie müssen zu jedem Schloss einen neuen Schlüssel konstruieren.

Digitized by Google

Die Erstgenannten sind Schlosser, die mit einem Bündel von wenigen Dietrichen und Nachschlüsseln das Geheimnis irgend eines Schlosses bald übersehen und besiegen. Das bezieht sich sowohl auf die Technik, als auf den musikalischen Gehalt, als auch auf das Gedächtnis. Hat man z. B. den Schlüssel zu der Lisztschen Passagentechnik, zu dessen Modulations- und Harmoniesystem, zu dessen formellem Aufbau (wo liegt die Steigerung? wo der Höhepunkt?) und zu dessen Empfindungsstil, so ist es gleich, ob man drei oder dreissig seiner Stücke spielt. Dass das keine Phrase ist, glaube ich bewiesen zu haben.

Die neue Aufgabe für das Gedächtnis tritt — verhältnismässig — ein, wenn man sich mit einem Komponisten befasst einer Nation, Epoche, Richtung, zu der man den allgemeinen Schlüssel noch nicht verfertigt hat. So ging es mir die ersten Male, als ich César Franck versuchte.

So komme ich zu dem Schluss: wer zum öffentlichen Spiel berufen ist, dem ist das Gedächtnis ebenso wenig hinderlich als z. B. das grosse Publikum selbst. Wem aber das Auswendigspielen eine Barrière bildet, der wird auch in allem übrigen ein Zögernder sein. Der erste spielt die Literatur vor, der zweite wählt einige Stücke, um sich selbst hören zu zu lassen. Damit ist der Frage eine ganz andere Drehung gegeben, nämlich diese: „wo liegt der Punkt, an dem die Berechtigung des Öffentlich-Spielens beginnt?"

SCHLUSSWORT

von Prof. Dr. Wilhelm Altmann-Friedenau-Berlin

So interessant auch die Ausführungen der Frau von Bülow sind, so glaube ich doch, dass wesentliche Punkte meiner „Anregung" darin nicht berührt sind: die grössere Ausgestaltung des Repertoires, auf die es mir hauptsächlich ankommt, und der jetzt herrschende Zwang des Auswendigspielens. Aber nicht deswegen greife ich noch einmal zur Feder in der von mir angeregten Streitfrage, auch nicht, um mich mit Busoni's geistvollen Ausführungen auseinanderzusetzen, sondern weil Herr Dr. Karl Schmidt in Friedberg (Hessen) mich darauf aufmerksam gemacht hat, dass er schon gerade vor zehn Jahren meinen Standpunkt im zwölften Jahrgang des mir leider unbekannt gebliebenen „Centralblatts für Instrumentalmusik, Solo- und Chorgesang" eingenommen habe. Herr Dr. Schmidt hatte damals folgende Thesen aufgestellt und eingehend begründet:

„Das Auswendigspielen grösserer Kompositionen, besonders der mit Orchester begleiteten, durch Instrumentalsolisten ist überflüssig:

1. weil man eine Komposition, ohne sie vollkommen auswendig zu können, dennoch frei und ungehindert und mit erhöhter Sicherheit vortragen kann.

Digitized by Google

2. Es wird nur von der einen Gattung der Instrumentalisten, nicht aber von Sängern und Dirigenten, abgesehen von den Pultvirtuosen, bisher verlangt.

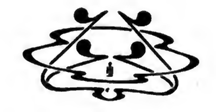
3. Es ist zeitraubend und kann nicht als besondere Leistung eines Künstlers gelten.

4. Es ist schädlich, weil es die wahre Künstlerschaft gefährdet, die hierdurch zu blosser Geschäftsmässigkeit herabsinkt (vgl. die mit einem oder zwei Konzerten „reisenden" sog. Künstler).

5. Seine Abschaffung würde von ungeheurem Werte sein, da wir durch erhöhte Leistungsfähigkeit der Solisten mehr und mannigfachere Werke in Konzerten zu hören Gelegenheit hätten, und unter den Interpreten selbst Spreu vom Weizen gesondert würde."

Diese Thesen, auf deren Standpunkt ich durchweg stehe, hatte Herr Dr. Schmidt an eine grosse Anzahl hervorragender Musiker zur Begutachtung gesandt; die sehr interessanten, vielfach ihnen beistimmenden Zuschriften hatte er in der genannten Zeitschrift (vorhanden in der Königl. Bibliothek zu Berlin) abgedruckt. Wen es interessiert, der mag nachlesen, was damals Bargiel, Albert Becker, Bruch, Draeseke, Heinrich Hofmann, Klindworth, Klughardt, Emil Krause, S. de Lange, Mottl, Reinecke, Rheinberger, Richard Strauss, Franz Wüllner u. a. gesagt haben.

Mir gegenüber haben Künstler meine „Anregung" geradezu eine erlösende Tat genannt. Also weg mit dem Zwange des Auswendigspielens!



Digitized by Google



FRIEDRICH SCHMITT, DER SCHÖPFER DER STIMMBILDUNGSKUNST IN DEUTSCHLAND

AUS EINEM VORTRAGE[1]

von George Armin-Berlin-Friedenau

— nur von diesem ganz persönlichen Standpunkte aus, glaube ich, ist es möglich, eine so eigenartige Erscheinung wie die Friedrich Schmitts (1812—1884) aus der Vergangenheit zu rekonstruieren, wie ich denn sagen möchte, dass bei einer sog. objektiven historischen Betrachtung der „Kunst der Stimmbildung" das verkehrteste Bild erscheinen kann. So hat der frühere Direktor des Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums, Dr. Hugo Goldschmidt, ein „Handbuch der Gesangsdidaktik" geschrieben, in dem bei aller historischen Treue und bei der grossen Gelehrsamkeit dieses Herrn das Komische sich ereignete, dass ein Mann von der Grösse eines Schmitt mit einer Erwähnung abgefertigt wird, die ungefähr eine halbe Seite Raum beansprucht, während dem jüngst verstorbenen Gesanglehrer Julius Stockhausen, der nach dem Ausspruche seiner eigenen intelligenten Schüler[2]) alles andere mehr war als ein Stimmbildner, in jenem Buche der Thronsessel nebst dem dazu gehörigen Raum angewiesen ist. Schmitt sitzt so auf der letzten Bank, ganz auf der Kante.

Natürlich! Betrachtet man die Geschichte der Gesangskunst mit sog. Objektivität, d. h. hier mit Gelehrsamkeit und theoretischem Kram, so ist diese Verschiebung der Verhältnisse schon zu erklären; denn um es vorweg zu sagen: Schmitt war kein Gelehrter und Theoretiker, sondern durch und durch Praktiker. Er war Sänger, und zwar nach dem Ausspruche Wagners ein vorzüglicher. Und was er schrieb, entsprang ganz der Be-

---

[1]) Der Vortrag, gehalten am 10. Februar d. J. in meinem Heim, bildet das Verbindungsglied einer Reihe von drei Vorträgen, die unter dem Titel „Die Kunst der Stimmbildung und ihre Meister" auf der einen Seite Protest gegen den Unfug wissenschaftlicher Beweise und Erörterungen über die Bildung des echten Tones erheben sollen, auf der anderen Seite die historische Linie in der Entwicklung der Stimmbildungskunst bis zur Lehre vom „Stauprinzip" darlegen dürften. — Der Vortrag kann wegen seines allzugrossen Umfanges hier nur im Auszuge wiedergegeben werden.

[2]) Ich nenne hier den Kammersänger Georg Anthes.

Digitized by Google

obachtung an eigener Kehle und den singenden Kehlen seiner Schüler, nicht den anatomischen Bilderbüchern oder den unfruchtbaren Spekulationen nichtsingender oder schlecht-, d. h. falschsingender Gesanglehrer.

Das System „Schmitt" zu zergliedern, ist daher nur möglich, wenn man nicht allein Sänger ist, sondern als solcher entweder von Natur (wie der berühmte Tenor Roger in Paris) oder durch Schule (wie Müller-Brunow) jenen Ton in der Kehle besitzt, der vermöge seiner Richtigkeit ein Nachfühlen und -prüfen der Schmitt'schen Grundsätze einzig ermöglicht. Jedes andere Urteil, mag es von einem noch so bedeutenden Manne (vgl. später Wagner und Liszt) gefällt werden, geht auf eine Meinung, auf ein Glauben hinaus, nicht auf wirkliches Wissen.

Vom Standpunkte des geschulten Sängers will ich daher die Lehre Schmitts erklären und dabei zeigen, was er seiner Zeit gewesen ist und in welchem Verhältnisse er zu den heutigen Resultaten der Stimmbildungskunst steht.

Die Ausbildung der menschlichen Stimme zerfällt nach Schmitt in drei Teile:

I. In die Ausbildung zum Instrument,
II. In die technische Ausbildung als Instrument,
III. In die geistige Ausbildung.

Unter Ausbildung zum Instrument verstand Schmitt das Studium des Atems, Ansatzes und des Verbindens der sog. Register.

Dieses Studium soll das Instrument zum Wohlklang, zur Stärke und Fülle entwickeln.

Die zweite Stufe der Ausbildung der Stimme (als Instrument) läuft auf die rein technische Bewältigung musikalischer Aufgaben hinaus: auf das Einsetzen der Töne, ihr Verbinden (zunächst streng ohne Portamento, später mit Portamento), auf die Geläufigkeit der Töne (Koloratur), Triller usw.; endlich auf die Generalübung, auf die Messa di voce.

Die dritte Stufe, die geistige Ausbildung, bestand lediglich im Vortrag. Diesen zergliedert Schmitt wieder in zwei Teile:

a) in materielle Eigenschaften. Darunter versteht Schmitt: künstlerische Einteilung des Atems, die reine hochdeutsche Aussprache, den musikalischen Akzent, Rhythmus, Sicherheit und Präzision im Ton, Nuancen;
b) in geistige Eigenschaften: Erfassen des Charakters einer Rolle, eines Liedes; Empfindung, Feuer, Begeisterung, Anmut in Wort und Ton, Geschmack.

Vergleicht man diesen Grundriss im Ganzen und in seinen sehr ausführlich behandelten Einzelheiten mit der Art, wie zu Zeiten Schmitts in

Digitized by Google

Deutschland (also um 1850 herum) Gesangunterricht gepflegt wurde, so haben wir mit der Feststellung dieser Lehrprinzipien ein wirkliches, aus eigener Kraft entworfenes Gebäude vor uns, kein Zusammenschustern von Lehrsätzen anderer Meister. Das Ganze ist zunächst — wie Schmitt es in seiner eigenartigen Vorrede selber sagt — ein energischer Protest gegen die Ausländerei und zugleich ein Aufrütteln aus dem Schlendrian und dem Stumpfsinn seiner eigenen Landsleute. Ganz entsprechend den moralisch und künstlerisch erbärmlichen Verhältnissen der damaligen Zeit, aus denen — wie das Richard Wagner unvergleichlich in seinem Memorial an den König Ludwig von Bayern dargelegt hat, — die erschreckende Stillosigkeit, der Mangel an jeglicher Selbständigkeit und klassischer Pflege der Vokalkunst zu erklären ist, — und ganz den von Italien und Frankreich eingeführten, dort mit persönlichstem Geschmack gepflegten, daher durch und durch stilvollen, bei uns aber bis zur Karikatur entstellten Kunstwerken entsprechend wurde das Handwerk der Vokalkunst, die Stimmbildung, geübt. Was an Geschmack, Stil und Pflege die Gesangskultur seit Jahrhunderten in Italien entwickelt hatte — diese Blüte, bereits durch Klima und Sprache auf das günstigste beeinflusst, suchte der Deutsche auf seine Sprache und sein Ausdrucksvermögen zu übertragen. Aber auch in der Stimmbildungskunst war, gleich wie in den Kunstwerken selbst, bereits die ausländische Blüte am Verwelken. Der Gesangunterricht war bei den alten Italienern traditionell, d. h. rein empirischer Art und ohne jede nähere schriftliche Aufzeichnung. Schmitt behauptete, genau wie Wagner auf seinem Gebiete es ausgesprochen hatte, diese Tradition wäre bereits so verstümmelt, dass es Wahnsinn sei, mit diesen übrig gebliebenen Resten eine Kehle bilden zu wollen, noch dazu die deutsche. Höchstens seien diese Reste sinngemäss in ein für deutsche Kehlen ganz neu zu errichtendes Gebäude einzugliedern. Schmitt sprach es also schon vor einem halben Jahrhundert aus, dass die Gesangspflege in Italien, der ersten und zugleich blühendsten Heimat einer Stimmenkultur, für deutsche Stimmen nicht brauchbar sei, da infolge der jahrhundertelangen Entwicklung der Gesangskunst der Tonsinn der alten Italiener auf einer Stufe sich befinde, die zu erkennen allen anderen Nationen unmöglich sei, da diese überhaupt noch gar nicht an eine Kultur der Stimme gedacht hätten. Dem hieraus zu folgernden notwendigen Studium in Italien selbst trat aber Schmitt entgegen, weil er aus Erfahrung wusste, dass die Blüte dieser Kultur in Italien längst am Verwelken war. Schmitt war der erste, der vor Italien warnte! Stolz rief er aus: Ihr braucht Italien aus obigen Gründen nicht; ich habe euch eine Gesangsschule geschenkt, die nicht allein die letzten Reste der alten italienischen Gesangskultur enthält,

Digitized by Google

sondern die euren Kehlen, eurer Sprache angepasst ist. Fanget an, diese zu studieren! Fanget an, euch auf euch zu besinnen! Wir sind das musikalischste Volk der Welt! Wie? Sollten wir nicht imstande sein, eine eigene Singweise, entsprechend den unsterblichen Werken unserer deutschen Meister, zu gründen und zu pflegen? Es muss gehen! Und ich will den ersten Versuch machen, mit der Tat vorangehen!

Jetzt werden Sie den Titel seines Lebenswerkes verstehen: Grosse Gesangschule für Deutschland.

Sie werden nun fragen: worin bestand die Zerfahrenheit, Unwissenheit, das Übertragen einer im Absterben begriffenen Gesangskultur auf einen Boden, der keine geschichtliche Entwicklung auf diesem Gebiete und keine Kultur bis dato aufweisen konnte? Lassen Sie mich das ein wenig ausführlich behandeln.

Die Vorträge, die ich hier vor einem kleinen Kreis von Interessenten halte, sollen Sie nicht unterhalten und mit oberflächlicher Anschauung erfüllen. So gemächlich es für Sie wie für mich sein dürfte, im ruhigen, schön anzuschauenden Gewässer des Ästhetisierens und Erzählens hinzuschwimmen — die Aufgabe, die wir zu erfüllen haben, ist eine viel ernstere: nicht mit Daten oder äusseren Geschehnissen ein Stück Menschenleben oder Methode kennen zu lernen, sondern eine Sache zu erläutern, die sich unmittelbar auf das praktische Leben und damit — beim Sänger oder Schauspieler — auf das Kunstwerk bezieht. Deshalb müssen Sie den etwas sauren Weg mit mir einschlagen, dieser Sache zuliebe ihren Kern gründlich zu studieren. Sie werden das, hoffe ich, nicht bereuen. Und somit will ich Ihre obige Frage, worin der Verfall der italienischen Kunst, der Irrtum und der Schlendrian der damaligen Gesangskunst und wiederum worin die Reform Schmitts bestand, an einem von Schmitt selbst stark hervorgehobenen Beispiel verdeutlichen.

Es ist das Studium der Messa di voce. Schmitt sagt darüber:

„Man beginnt damit, den Anfänger durch die ganze Tonleiter hindurch Töne pianissimo ansetzen, bis zum fortissimo anschwellen und sodann wieder bis zum pianissimo abnehmen zu lassen. Man lässt ihn demnach, soweit sein Umfang reicht, jeden Ton 20 Sekunden aushalten;[1]) dies ist das sog. Messa di Voce der Italiener, und, wie ich versichern kann, die allergrösste Schwierigkeit im Gesang, welche nur von einem jahrelang gebildeten, verständigen Künstler gut ausgeführt werden kann. Denn das Messa di Voce bietet folgende zehn Schwierigkeiten auf einmal dar: 1. die reinliche, deutliche Aussprache des A; 2. das Anschlagen des Tones; 3. den Ansatz; 4. das Pianissimo beim Anfang; 5. das Anschwellen; 6. das Fortissimo; 7. das Verhalten; 8. das Pianissimo am Ende; 9. die lange Dauer des Atems; 10. die Ausdauer.

Durch eine solche Übung fatiguiert man den Schüler aufs äusserste, ohne zu

---

[1]) Die zehn Gebote von Moritz Strakosch, dem Impresario und Lehrer der Patti, Nikita, des Wachtel u. a. m.

Digitized by Google

bedenken, dass derselbe über den Atem angestrengt sich abmüht, die Töne hervorzupressen und zu quetschen, die richtige Stellung des Mundes vernachlässigt, das Gesicht verzerrt, die Halsmuskeln herauszwängt, den richtigen Ansatz verliert, wenn er ihn hatte, oder nie bekommt, wenn er ihn nicht hatte, usf. — Man prüfe nur einen Schüler, der ein Jahr lang dieses Studium getrieben, ob er imstande ist, einen Ton kunst- und schulgerecht auszuhalten. Wozu also der singenden Welt diese Zuchtrute aufbürden, die wie ein Fluch auf ihr lastet?"

Die Aufhebung der Messa di voce-Übung erscheint heute, wo ein Müller-Brunow gelebt hat, nicht als so bedeutend, wie sie damals in Wirklichkeit war. Denn nicht allein, dass Schmitt wegen der Verwerfung dieser von Italien eingeführten und von uns mit bekanntem Autoritätsgefühl gepflegten Generalübung sofort sich den Hohn und die Verachtung der Zunft zuzog, das, was er sinngemäss an die Stelle der überlebten Handhabe setzte, wurde als gefährlich und stimmordend verschrieen. Es kam schliesslich so weit, dass Schmitt von seinen Existenzbedingungen abgeschnitten wurde; er ist eine Zeitlang durch das stete Geschrei seiner Neider und der nie aussterbenden Ignoranten gezwungen gewesen, sich einen Nebenverdienst zu suchen — er, der nachweisbar Stimmen von bedeutenden Sängern (darunter die der Frau Bürde-Ney), die infolge falschen Singens gelähmt waren, wieder gebrauchsfähig gemacht hatte!

Müller-Brunow hat aber dennoch recht, wenn er schreibt: Schmitt hatte nicht die Gabe, sich seinen Schülern verständlich zu machen. Auch seine Schule, nach dem Buchstaben gelesen, ist in einer Form und in einem Ausdruck verfasst, die zu Missverständnissen hinreichend Anlass geben dürfte. Das gilt bereits von Schmitts Theorie des Messa di voce-Studiums.

Ich will sie auf meine Art zu verdeutlichen versuchen:

Diese Übung hat nur dann einen auf die Entwicklung der Atemkraft, der Lungen, die Verstärkung des Klanges wie dessen Schönheit günstigen Einfluss, wenn sich der Ton im richtigen Geleise bereits befindet. Der anfangs zart angesetzte Ton verstärkt sich, wenn er richtig angesetzt ist. Darin liegt der relative Wert der Übung. Denn die in richtiger Lage sich befindenden Organe erfahren durch den grösseren Luftdruck eine Erhöhung ihrer Tätigkeit, das heisst der Elastizität der Muskeln; zugleich wird die Lunge dabei systematisch entwickelt. Ist aber der Ansatz des Tones a priori falsch, so verstärkt sich nicht der Ton, sondern der Fehler des Tons. Deshalb muss zuvor untersucht werden, ob der Ansatz des Tons der richtige ist.

So ungefähr ist der Gedankengang Schmitts gewesen. Und wir sehen nun auch, wie er sogleich dieses Ansatzstudium an die Spitze des Ganzen stellt. Genau wie bei Müller-Brunow gilt bei ihm der Hauptsatz, dass der Piano-Ton von Natur meist ein gekünstelter, für die wahre Kunst un-

Digitized by Google



brauchbarer ist, dass das Pianissimo das Letzte in der Tonbildung bedeutet. Es ist leichter, mit einer grossen, schweren Stange zu balanzieren als mit einem Streichholz. Um die meist verbildeten, ungeschulten, spröden Organe zu wecken, zu lenken und in ständiger Bewegung zu halten, muss ein Ansatz gesucht werden, der diese Arbeit ganz in sich trägt.

Aus dieser Voraussetzung ergeben sich von selbst nun die Grundsätze der Schmittschen Stimmbildung, deren erster lautet:

Es gibt nur einen Ansatz, und dieser ist in seinem Mechanismus für alle Stimmen derselbe. Trotz der Verschiedenheit der Stimmen nach Höhe und Tiefe (Tenor, Bass, Sopran, Alt) und nach Geschlecht (Männer- und Frauenstimmen) ist das Prinzip, wonach alle Stimmen erklingen, stets das gleiche.

Bereits dieser erste Grundsatz ist ein Protest gegen die damals durch Garcia besonders verbreitete Irrlehre von der Möglichkeit, jedem Ton einen zwiefachen Ansatz geben zu können: einen hellen und dunkeln. Schmitt wies mit Recht nach, dass dieser dualistische Ansatz nur von einem falschen Ansatze herrühre und „hell" mit dem Worte „flach", „dunkel" mit „hohl" zu übersetzen sei. Es gibt nur einen Ansatz! Das ist unumstössliche Wahrheit. Nur muss diese Aussage eine wesentliche Ergänzung dahin erfahren, dass in der fertiggebildeten Stimme ein Ansatz existiert. Die „natürliche" Stimme besitzt dagegen nicht allein einen hellen-flachen oder dunklen-hohlen Ansatz, der durch die Anlage, d. i. Bau des Instruments, wie vor allem durch den Dualismus der Vokalformen und der Register von vornherein bedingt ist — nein, man kann sagen: jeder Ton und auf jedem Ton jeder Vokal bedingt einen anderen Ansatz, so dass es im Grunde genommen unzählige Ansätze gibt. Alle diese „natürlichen" Funktionen aber in jene eine Funktion aufzulösen, die alle Töne auf einen einzigen „Sitz" oder Anschlag führt, ist die zu lösende Aufgabe. Schmitt setzt bereits hier voraus, was erst bewiesen werden soll. Freilich, seine Zeitgenossen setzten überhaupt nichts voraus. Sie stellten den verschiedenen Ansatz fest und fanden, dass alles gut war.

Wie Schmitt sich diesen einheitlichen Ansatz vorstellte, möchte ich ihn mit seinen eigenen Worten sagen lassen. Wegen des Zusammenhanges des Ganzen dieser Vorträge, wie vor allem um Ihnen durch den Vergleich zwischen Schmittschen Ansatzstudien und den Müller-Brunowschen ein sich leicht einprägendes Bild zu geben, sei hier eine Parallele folgender Art gezogen:

Der Friedrich Schmittsche Ansatz:	Der Müller-Brunowsche Ansatz:
Vokal:	
Das reine, helle, klare (fast „überscharf" auszusprechende) A im Worte Vater. Zur	Die dunklen Vokale ü, ö, o, u, bilden den Grundstock der reinen Tonbildung.

Digitized by Google

echten Tonbildung taugt nur der Vokal A (also die offene Form), da man an diesem Vokal alle Fehler des Ansatzes sofort erkennen kann und die Stellung der Organe die natürlichste ist. Mit dem fehlerlosen A sind alle anderen Vokale ebenfalls kunstgerecht gegeben.

Der dunkle Vokal im Worte „blüh" hebt den Ton aus der Kehle in die Höhe, in den Kopf, hierdurch senkt sich der Kehlkopf; die Kehle wird freier. Der Vokal A ist der am schwersten zu bildende. Er entsteht nicht direkt, sondern durch Entwicklung, d. i. durch Mischung mit dunklen Vokalen. Alle Vokale klingen in den ersten Jahren unbestimmt.

Tonansatz:

Der freie Einsatz des Tones ist zunächst unmöglich. Es wird daher der Vokal A mit dem Klinger L verbunden. Dieser muss den Vokalton bereits enthalten, also auf gleicher Tonhöhe klingen. Mit dieser klingenden Spitze wird die Silbe la kurz, kräftig, aus tiefster Brust, ohne alle Anstrengung, wie ein „Hammerschlag" aus dem Mund heraus in den freien Raum gesungen.

Der freie Einsatz ist zunächst unmöglich. Klingende Konsonanten und solche, die im Vordermunde liegen (b, m, d, s) sollen den Ton konzentrieren helfen. Der Ton soll durch Silbenverbindungen einen spinnenden Charakter erhalten; er ist zart, immer im Piano anzusetzen und zwar nicht allein nach dem Munde zu, sondern nach der Stirnhöhle zu.

Atem:

Zu allen Übungen ist ein voller Atem nötig. Nur dieser gibt dem Tone Kraft, Fülle und Schwung. Der Atem ist daher nach vorgeschriebener Form auf das Energischste zu studieren.

Um einen vollen Atem zu erlangen, sind die Muskeln des Unterleibes fest anzuspannen, wobei die Brust der Luft gleichfalls entgegengeschwungen wird. Die Brust muss eine gewölbte Form haben.

Spürt man den Atem in tiefster Brust, so drängt es den Schüler, denselben loszulassen. Diesem Drang muss jedoch widerstanden werden und ein Sänger die Kunst verstehen, den vollen Atem zu zügeln, so dass man auf diese Art einen endlosen Atem zu besitzen scheint. — Das Einatmen geschieht blitzschnell. Der Atem muss erhascht, erschnappt werden. Das Ganze ist eine vollständige Aktion, die unendlich oft mit aller Energie studiert sein will. Ohne vollen, geschulten Atem keine Fülle und keinen Wohllaut in der Stimme.

Zu allen Übungen darf nur ein kleiner Atem genommen werden, da zuviel Luft den Ton stets erdrückt. Ist der Ansatz geschult, dann können die Atemwerkzeuge durch Tiefatmen zum Bewusstsein gebracht werden.

Digitized by Google

Über die Lage, resp. Stellung des Sprechmechanismus.

a) Der Mund ist weit geöffnet. Die Bewegung der Kinnlade geht blitzschnell und äusserst energisch vor sich.

b) Die Zunge ist ganz nach vorn zu strecken, sie hat flach zu liegen. Bei widerspenstiger Lage muss mit einem Stück Holz die Zunge gewaltsam heruntergedrückt werden.

a) Der Mund ist halb geschlossen zu halten, selbst bei der Bildung des Vokals A. Mundstellung „blüh". Die Senkung der Kinnlade geht innerlich vor sich.

b) Durch Zungenkonsonanten d, s in Verbindung mit einem dunklen Vokal und verdichteten Luftstrom wird die Zunge aus ihren an der Kehle liegenden Hemmnissen so befreit, dass sie von selber zwanglos arbeiten kann.

Die Tonhöhe:

Die Stimme ist im ganzen Umfang von Anbeginn zu studieren.

a) Die Mittellage ist das Fundament. Von ihr geht bei jeder Stimme die Entwicklung zur Höhe wie Tiefe aus.

b) Die tiefe Lage darf sich im Klang nicht von der Mittellage unterscheiden. Sie ist nur zarter anzusetzen, um dem von Natur stattfindenden „Kehldruck" zu begegnen.

c) Die Bildung der hohen Töne ist bei allen Stimmen die gleiche und besteht im folgenden:

a) Von dem ganzen Umfange einer Stimme ist in den ersten Jahren nur ein Tetrachord zu studieren: a—d' — bei allen Stimmen. Aus diesem entwickelt sich von selbst Höhe wie Tiefe.

b) Die tiefe Lage beruht auf Abspannung der Kräfte; wird nicht direkt studiert.

c) Die hohen Töne werden indirekt durch die höher gelegenen Mitteltöne entwickelt.

Der hohe Ton:

In der Ansatzbildung darf nicht das Geringste verändert werden.

Die einzige Veränderung bei den hohen Tönen, welche bei allen Stimmgattungen sukzessiv eintreten muss, besteht in einer veränderten Richtung des Luftstromes. Dieser muss in die höheren Knochenpartieen des Kopfes geführt werden. Auf diese Art bricht sich die Gewalt des Luftstromes. Der Druck geschieht wider die festen Partieen der Nasen-, Kinnbacken- und Stirnhöhlen, und die zarten Halsteile bleiben verschont. Diese Veränderung bereitet die Natur von selbst vor und sie geschieht ganz allmählich durch eine Reihe von Übergangstönen, niemals plötzlich durch schroffen Abstand vom letzten Ton der Mittellage zum ersten Ton der hohen Lage. — Sind die hohen Töne richtig

Die Führung des Tones nach den Stirnhöhlen zu ist bereits in der Mittellage anzustreben, wodurch dann dieselbe Führung in der hohen Lage von selbst eintritt.

Digitized by Google

genommen, so entsteht nach und nach ein scheinbar etwas schwächerer, dünnerer Ton, aber er ist hellklingend, auffallend markig, metallig, ist konzentriert, dringt durchs Orchester in die Breite und wird, ohne den Atem zu beeinträchtigen, müheIos ausgehalten.

Register:

Es gibt nur einen Ansatz, demnach auch nur ein Register. Die Natur hat Falsett- und Brustregister in die menschliche Stimme gelegt. Dieser Dualismus hebt sich aber bei allen Stimmen von selbst auf, wenn man den richtigen Ansatz in der Bruststimme kultiviert. Jeder Ton muss direkt aus der Brust quellen — mit jener oben erwähnten Veränderung in der hohen Lage, weshalb jeder Ton „Brustton" genannt wird.

Genau dasselbe bei Müller-Brunow, nur mit Ausnahme der Veränderung des Tones in der hohen Lage und der Bezeichnung des Tones. Bei Müller-Brunow heisst der Grundton „Der primäre Ton".

— — — und nun will ich die Differenz der beiden Lehrweisen noch dahin auszugleichen versuchen:

Sie wissen aus dem vorigen Vortrag über Müller-Brunow, dass die Wahl der Vokale, der zarte Luftdruck und der Konsonant eine Konsequenz der vollständigen Negierung der Brustkräfte ist. Diese Kräfte sind es nun, die Schmitt in allererster Linie zur Erzeugung des Tones heranzieht. Mit derselben Logik wie Müller-Brunow verfährt auch Schmitt hier: der volle Atem muss sich auslösen in einen starken Ton und offenen Vokal.

Schmitt macht, wie Sie gehört haben, von einer in der Hauptsache richtig getroffenen Atmungsweise die Güte des Tones abhängig. Aber warum ist dennoch diese Schulung der Triebkraft des Tones, dieses Streben nach einer festen Stütze des Tones, nach einer gewölbten Brust, dem Signum aller guten Stimmen, — warum ist diese Arbeit von höchst zweifelhaftem Wert und warum negiert sie Müller-Brunow? Die Beantwortung dieser Frage ist sehr einfach, und sie löst das Chaos und den Streit um eine richtige Atmungsart (bekanntlich geben die modernen Gesanglehrer jetzt alles für die Atmung hin). Die Antwort lautet: die Erfahrung kann es Ihnen jederzeit beweisen, dass durch obige Atmungsart man den längsten Atem, die gewölbteste Brust, eine staunenswerte Kraft in den Unterleibsmuskeln sich aneignen kann — ohne eine Ahnung von dem echten Ton in der Kehle zu bekommen.

Wiederum ist es Müller-Brunow, der darauf aufmerksam macht, dass man zunächst den echten Ton in der Kehle zu bilden hat; dann stellt sich

Digitized by Google



Si mea Principibus tot Musica Cæsaribusque
Grata placet, cur non Rex ero nomine mei?

Orlandus Lassus
Bergæ, Hannoniæ Urbe natus Anno 1530.
Musicus et Symphoniacus sui Seculi facilè Princeps
Prima ætate admodum Puer ob miram vocis suavitatem in canendo aliquoties plagio sublatus
Sub Ferdinando Gonzaga, ProRege Siciliæ, annis ferme sex partim Mediolani partim in Sicilia
inter Symphoniacos educatus;
Neapoli dein per triennium, ac demum Romæ amplius biennio Musicæ præfectus Sacello
Post peregrinationes Anglicanas et Gallicanas cum Julio Cæsare Brancacio susceptas
Antverpiæ totidem annis versatus: Tandem
Alberti et Guilielmi Ducum Bojorum Musicæ Magister per integrum vicennium supremus
à Maximiliano II. Cæs. Aug. nobilitatus
à summis Imperii Principibus ac Proceribus summè honoratus
et
Cantionibus Harmonicis tam sacris quàm profanis omnium Linguarum
in Orbe universo celebratissimus.



Digitized by Google

zuletzt von selbst die „vorhandene“ Atemkraft in den Dienst dieses Tones. Der auf primärer Grundlage gebildete Ton kann jeden Luftnachschub vertragen. Eine weit höhere Ansicht, als Schmitt sie gepredigt! Aber wir haben im vorigen Vortrag gesehen, dass die gänzliche Ausserachtlassung der Brustkräfte im Sinne Schmitts die Achillesferse der Müller-Brunowschen Lehre ist, dass ohne eine geschulte Brustkraft auch der echte, nach Müller-Brunow gebildete Ton nur halben Wert hat. Die einfachste Lösung, sollte man glauben, wäre nun die, dass man zunächst mit den Mitteln Müller-Brunows die Kehle frei macht und dann die Kräfte der Brust im Sinne Schmitts entwickelt.

Diesen Weg habe ich seinerzeit einzuschlagen versucht, aber es war ein Um- und Irrweg, der jedoch das „Stauprinzip“ entdecken half. Dass Schmitt von seiner Atmungsart so felsenfest überzeugt war und sie mit höchster Energie lehrte, ist nicht schwer zu erklären: bei ihm, dem geborenen Sänger, setzte sich der in tiefster Brust zurückgehaltene Atem sofort in echten Klang um. Bei ihm stand Atem und Kehlmechanismus in jenem wunderbaren Verhältnis, das zu suchen und zu erklären ja eigentlich die Aufgabe der Stimmbildungskunst ist. Frei war seine Kehle. Deshalb war es ihm, als ob der Ton auf der Basis des vollen Atems direkt aus der Brust komme. Er nannte seinen Ton nach seinem Gefühl den „Brustton“ — eine Bezeichnung, die sich schriftlich schlecht erklären lässt. „Man muss“, wie Schmitt es in seinem unvergleichlich schönen Abschiedsbrief an die Kunst sagt, „diesen Ton hören, wie schlicht und erhaben, wie natürlich und edel, wie gänzlich verschieden von den entarteten Produkten einer untergegangenen Kunst er klingt!“

Wenn ich Ihnen diesen Vorgang nochmals in meiner Sprache, unter dem Gesichtswinkel unserer heutigen Kenntnis aussprechen will, so geschieht es, weil auf diesem Mittelton das nächste und zugleich grösste Problem, nämlich die Analyse des echten hohen Tones, aufgebaut werden muss.

Ich sagte, dass dieser Schmittsche Ton als Ganzes genommen wie in seinen Einzelheiten dem Ideal des Tones sehr nahe gekommen sei, denn der echte Ton beruht auf den Brustkräften, hat seinen Anschlag ganz im Vordermunde und macht den Eindruck höchster Energie. Gerade mit dieser letzten Eigenschaft hebt sich der Schmittsche Ton von den damaligen wie noch heutigen ängstlichen schlappen inhaltlosen, weil willens- und geistlosen Versuchen ab, die Stimme zu bilden. Das echte Kunstwerk ist immer der Ausdruck höchster Energie. So auch der geschulte Ton.

Die Voraussetzung aber der Schmittschen Lehre muss diese sein: der Ton muss von Natur ein voluminöses Gepräge haben. Was das ist, sagt Schmitt nicht. Er gebraucht nicht einmal dieses Wort. Er setzt diese

Digitized by Google

wichtige Eigenschaft stillschweigend voraus. Fehlt dieses Volumen, so bleibt der „Hammerschlag" ein Versuch bedenklicher Art.

Was aber ist voluminös?

Machen wir uns das Gegenteil davon zunächst klar. Das Gegenteil ist „flach". Spricht oder singt man den Vokal A in der Mittellage ganz rein aus, so tritt zweierlei zu Tage: entweder ein flacher Ton oder ein schöner, klarer, voluminöser Ton, je nachdem die Anlage ist. Den flachen Ton verdammte Schmitt selbstverständlich; denn dem kleinsten Talent auf diesem Gebiete ist klar, dass der flache Ton nicht allein ein unmusikalischer Ton, sondern vor allem ein für die Gesundheit gefährlicher ist. Dieser Flachheit aus dem Wege zu gehen, stellte man schon zu damaliger Zeit die Theorie von der Färbung der Stimme auf, eine Lehre, die von Niemandem mehr und heftiger — mit Recht! — befeindet wurde als von Schmitt. Schriftlich lässt sich der echte Ansatz nicht beschreiben, man muss ihn hören. Und wie Schmitt diesen Ton vorsang, so schrieb er ihn nieder. Dieser Ton ist aber, um es mit Müller-Brunowschen Worten auszudrücken, ein voluminöser, und zwar bei Schmitt ein von Natur gegebener, mit seinen Mitteln entwickelter Ton. Wie man zu diesem Grundton kommt — das ist das grosse Geheimnis gewesen, und das hat auch Schmitt nicht gelöst.

Auch in der Bildung des echten Tones gibt es Stufen. Man kann, wie Müller-Brunow so überaus treffend sagt, bereits ein voluminöses a singen, ohne den Vokal selbst in seiner höchsten Reinheit zu haben. Es fehlen noch zwei bis drei Jahre, um zum Gipfel zu gelangen. Gibt die Natur nun dem Begnadeten schon dieses Volumen des Tones, so ist er damit noch keineswegs ein Vokalist. Aber bei wirklichem Talent und Streben nach Vollendung berührt er die Probleme der Stimmbildung: die Registerfrage, den dynamischen Dualismus, die Vokalbildung und endlich den hohen Ton. Das alles finden wir bei Schmitt. Wer hier im Bilde ist, muss den Instinkt bewundern, wie er den Nagel auf den Kopf zu treffen gewusst hat.

Ich will jetzt das Hauptproblem, die Bildung der hohen Lage, in den Vordergrund stellen, weil aus dessen Lösung sich alle übrigen von selbst ergeben.

1. Bei flachem, hohlem, oder gaumigem, nasalem, kurz falschem Ansatz in der Mittellage wird der Ton wie der Vokal a beim Fortschreiten nach der Höhe zu wesentlich verändert, und zwar, weil das Fundament der Stimme, die Mittellage, auf Sand gebaut ist, im ungünstigsten Sinne. Der Ton wird dünner, halsiger, d. h. den Hals zuschnürend, nasaler, er wird „gedeckt", wie man zu sagen pflegt, was aber nichts anderes ist als Verdecken, Verstopfen des Tones. Falls wiederum Brustkräfte hinter dem Tone stehen, und ein weiter Schlund und nasaler Ansatz gegeben sind,

so wird der Ton gellend offen genommen, d. h. die Flachheit der Mittellage bleibt, wird aber nach der graduellen Seite hin verstärkt.

2. Bei voluminösem Ansatz, wie ihn Schmitt besass und lehrte, — was geschah da? Nun, wir haben es schon gelesen. Schmitt sagt, man müsse den Ansatz der Mittellage als Ansatz in der Kehle auf jeden Fall festhalten. D. h. an der Natürlichkeit und Zwangslosigkeit darf nicht das Geringste geändert werden. Was sich bei den hohen Tönen ändert, geschieht fast von selbst und allmählich. Diese Veränderung besteht in einer Verlegung des Luftstromes. Wir wissen bereits, was Schmitt darunter versteht. Der Ton wird nicht wie in der Mittellage direkt von der Brust in den Mund gezogen, sondern nunmehr gegen die Knochenwandungen des Kopfes, gegen Stirn und Nase gedrückt. Wird dieser Willensakt nicht vollzogen und der sonst richtige Mittelton in gleicher Fassung nach der Höhe angesetzt, so raubt diese Art offener Tonproduktion der Stimme vor allem Umfang, macht den Ton gellend, schreiig, gemein und vernichtet mit der Zeit jeglichen Schmelz. Wird dagegen der Ton im Sinne Schmitts nach der Kopfhöhle getrieben — auf der Basis des voluminösen Mitteltons, so entsteht ein weit intensiverer Klang, eine leuchtende Spitze des Tones.

Aber genügt die einfache Vorschrift: lenke jetzt bei Beibehaltung des guten Mitteltones den Tonstrom gegen die Kopfhöhle? Schmitt selbst muss zugeben, dass hier eine natürliche Anlage vorhanden zu sein hat, soll dieser eigenartige Prozess geschickt vor sich gehen. Er sagt nicht, worin diese Anlage besteht. Denn man kann zehn gute Stimmen nehmen und mit ihnen den Versuch machen, — kaum eine Stimme wird den Versuch gelingen lassen, und auch nur dann, wenn der Mittelton vollkommen fehlerfrei gebildet ist, also einen runden voluminösen Ansatz besitzt und, von den Brustkräften getrieben, quellend aus dem Munde strömt. — Nun sehe man den genialen Meister an der Arbeit, wie er, gehöhnt und gefürchtet von der Zunft, ohne Unterstützung einer Autorität mit dieser von ihm zum ersten Male festgestellten Lehre sich verständlich zu machen sucht, welche verzweifelten Mittel er anwendet, dem Schüler die Richtigkeit seiner Lehre darzutun, wie es bei jener Stimme gelingt, bei unzähligen aber nicht, wie er hier den Vokal ändert, dann Konsonanten wählt, die dem neuen Luftstrom die Wege führen sollen. So greift er zu den Vokalen i und e — Vokalen, die Müller-Brunow mit Recht wegen ihrer Flachheit und halszuschnürenden Form verwirft. Schmitt denkt sie natürlich voluminös, also nicht scharf und spitz, sondern bereits rund! — Geht auch das nicht, so müssen Konsonanten n, m herangezogen werden, um den Ton nach oben zu führen. Durch diese Experimente geriet die Stimme aus dem natürlichen Geleise; sie wurde nasal. Keine Angst,

Digitized by Google

rief Schmitt, das ist nur jetzt. Ist der Ton erst richtig im Kopf gefunden, dann wird die nasale Färbung weggewischt durch den immer anzustrebenden Brustton. Denn auch der höchste Ton muss trotz der Führung nach der Stirnhöhle zu Brustton bleiben, d. h. aus tiefster Brust strömen. Wie in wenigen Wochen der Ansatz in der Mittellage festgestellt werden soll, so muss in ebenso kurzer Zeit der hohe Ton in der angegebenen Weise gefunden sein. Schmitt nennt die Verbindung des Mitteltones mit dem hohen Ton die Verbindung der sogenannten Register — zum Unterschied von jenen Irrlehren, die für die hohe Lage, namentlich bei der Frauenstimme, ein neues Register ansetzen. — — —

Halten Sie das Eine der Schmittschen Lehre fest: erst den richtigen Ansatz in der Mittellage haben! Ohne diesen bleibt das Experiment des hohen Tones ein fruchtloses, wenn nicht gefährliches. Da Schmitt den Ansatz in der Mittellage als voluminösen voraussetzt, diese Voraussetzung aber in den meisten Fällen nicht zutrifft, muss das System in der Hauptsache sich für die gemeine Wirklichkeit als nicht durchgreifend erweisen.

Ich erwähnte schon, dass Müller-Brunow Schmitt darin überbot, dass er bestimmte Mittel angab, wie man zu dem echten Mittelton kommen kann. Müller-Brunow erwähnt nichts von dem hohen Ton und dessen eigentümlicher Führung. Er tat dieses aus folgenden Gründen nicht:

1. Das, was Schmitt für die Übergangstöne und die hohen Töne anordnete, liess Müller-Brunow bereits beim Mittelton vor sich gehen. Das Geheimnis des schönen Tons war jene Führung nach dem Kopfe zu. Bereits in der Mittellage gesucht, war es später bei Erweiterung der Stimme nicht schwer, sie in die hohe Lage zu ziehen.

2. Diese Führung, von den Lehrern des primären Tones „Bogengang" genannt, hängt auf das engste mit der Vokalbildung zusammen. Der Vokal a, falls er nicht voluminös von Natur ist, ist der ungünstigste Vokal zu einem Bogengange, deshalb müssen andere Vokale gewählt werden und zwar geschlossene. Sie erzwingen im Verein mit Lippenkonsonanten wie b, m den „Bogengang", heben damit den Ton aus dem Halse heraus und drängen ihn in den Kopf hinein. Damit ist ein Teil des Geheimnisses des schönen Tones gelöst.

Also was bei Schmitt eine Anordnung und sofortige Ausführung bleibt, wird hier zum Hauptstudium gemacht. Sie sehen, in der Sache selbst herrscht zwischen Müller-Brunow und Fr. Schmitt vollkommene Übereinstimmung. Was sie trennt, sind die Mittel, die den echten Ton ergeben sollen. Müller löst das Problem des echten Tones auf dem Wege der voluminösen Vokalbildung, aber auf Kosten der Brustkräfte. Diese werden vorausgesetzt. Schmitt will das Problem lösen auf dem Wege der

Digitized by Google

Brustkräfte, aber auf Kosten des voluminösen Vokals; diesen setzt er voraus. Das ist der Unterschied.

Lassen Sie mich jetzt noch den II. Teil der Schmittschen Lehre, die Bildung der Stimme als Instrument, kurz erklären.

Bevor nicht die Stimme zum Instrument gebildet ist, bleibt Teil II, d. h. die Verwendung der Stimme als Instrument zwecklos. Nun könnten Sie fragen:

Aber der Unterschied zwischen der Müller-Brunowschen Lehre und der Schmitts — liegt er nicht nur in der Art des Ansatzes, sondern im Tone selbst? Denn nach Müller-Brunow fällt als Frucht des gefundenen echten Tones die Bildung der Stimme als Instrument von selbst ab. Bei ihm heisst es: eine reife Stimme kennt keine technischen Schwierigkeiten etc. Dagegen finden wir bei Schmitt die ganze musikalische Ausbildung vorgezeichnet, von der Verbindung zweier Töne bis zur höchsten Koloratur, d. h. Triller und Messa di voce. Ferner finden wir das bekannte Silbenstudium von do, re, mi, fa, sol, la, si, das Studium der Aussprache u. s. f.

Ihre Frage möchte ich dahin beantworten: in der Richtigkeit des Tones herrscht kein Unterschied zwischen beiden Meistern, wohl aber in dem Grad dieser Richtigkeit. Würde Schmitt den vollendet reifen Ton gekannt haben, so hätte er genau so gesprochen wie Müller-Brunow. Dass er mit richtigem Ansatz die musikalische Aufgabe bewältigen lässt, ist nicht falsch — im Gegenteil, es macht den Kunstnovizen mit den Grundelementen des musikalischen Tones und dessen Aufgaben auf das innigste bekannt. Aber diese Ausführungen, die, nebenbei gesagt, auch nur einen Zeitraum von einem halben Jahre in Anspruch nehmen sollen, so dass die ganze Ausbildung der Stimme 1—1½ Jahre dauert, um dann in das Studium von Liedern und Partieen übergeleitet zu werden — also diese Ausführungen von vorgeschriebenen musikalischen Aufgaben zeigen, dass noch der letzte, der wichtigste Kreis zur Vollendung des Tones, der Schmittschen Kehle gefehlt hat. Schmitt war nur Bahnbrecher, aber nicht Vollender.

Bereits in meinen „Gesammelten Aufsätzen“ machte ich in der Streitschrift contra Julius Hey auf die Tragödie Friedrich Schmitts aufmerksam — auf ein an Kleist erinnerndes verfehltes künstlerisches Dasein, wie es meist bei ganz originellen, aber in ihrer Originalität zur Einseitigkeit verurteilten Gemütern zu finden ist. Diese sind von der Grösse und Echtheit ihrer Schöpferkraft so überzeugt, dass sie den Erfolg als unbedingt voraussetzen. Der Misserfolg kann sie im Moment verwirren, aber nicht brechen, wohl aber der ständige Misserfolg! Dieser erfüllt sie mit Trauer, dann mit Verzweiflung, bis sie schliesslich verschlossene,

Digitized by Google

nach aussen hin harte, unnahbare Naturen werden. So wurde Schmitt, von Natur ein überaus gütiges, mitteilsames Wesen, im Laufe der Zeit hart, heftig, grob und kurz angebunden. Als ihn gar sein grosser Freund Wagner fallen liess — zuvor hatte ihn Liszt mehr als scharf beurteilt — als er sich eingestehen musste, dass Deutschland gar nicht reif war für eine Gesangskultur und sein Werk auf diesem unfruchtbaren Boden verdorren musste, trat die schmerzensvollste Resignation ein. Er starb gleich Müller-Brunow in grösster Armut und Einsamkeit im Jahre 1884. Ein Jahr zuvor war Wagner verschieden. Die Freundschaft zwischen den beiden Männern bildet den Höhepunkt in der Tragödie Schmitts. Sie fesselt uns heute noch. Denn sie zerstört ein für allemal den Glauben, ein Musiker könne sich in den Werdegang der Entwicklung einer Stimme vertiefen, ja als sei Musiksinn identisch mit Tonsinn. Wir finden hervorragende Musiker, die für den Klang der menschlichen Stimme, wie für den Gebrauch der Stimme selbst, nicht das geringste Verständnis haben. Und das bezieht sich nicht allein auf die Vergangenheit — diese bringt den Beweis in der mechanischen Zusammensetzung des vierstimmigen Satzes, der ganz der instrumentalen Erfahrung, also dem Streichquartett entstammt — sondern das bezieht sich ganz besonders auf die Moderne. Was unseren jetzigen Musiker interessiert, ist entweder die musikalische Mathematik, die Philosophie des Orchesters oder der Ausdruck der Seele. Bei Wagner war es, seiner gigantischen Schöpfung entsprechend, nur der Ausdruck, der ihn am Sänger interessierte. Laut des schon erwähnten Memorials an König Ludwig II. wollte er eine neue deutsche Gesangschule in München gründen.

Alles, was Wagner anfasste, hat, selbst bei grobem Irrtum, doch irgend eine heilsame Wahrheit zutage gefördert. So auch seine Anschauung für den künftigen deutschen Kunstgesang. Diesem sollte, auf der Basis jenes Wohlklangs, den Italien als erstes Gesetz im Singen betrachtet, die deutsche Sprache zum höchsten Ausdruck, zur absoluten Reinheit, Deutlichkeit und Plastik verhelfen. Aus der Vereinigung dieser beiden Elemente, von Ton und Wort, sollte die Neugeburt des deutschen Gesanges hervorgehen. Für Wagners Schöpfungen war diese Forderung selbstverständlich. Aber Wagner selbst sah ein, dass diese Forderungen nur auf dem Wege einer gründlichen Schule erfüllt werden konnten. Deshalb berief er Schmitt nach München — in dem Glauben, dieser könne sein Ideal realisieren, umsomehr, als Wagner bereits 10 Jahre früher mit Schmitt gelegentlich der Herausgabe der grossen Gesangsschule korrespondiert hatte. Der Glaube an Schmitt muss bei Wagner aber dennoch kein allzu grosser gewesen sein, denn um die gleiche Zeit, als Wagner Schmitt nach München berief, schrieb er auch an — Stockhausen in Hamburg. Diesen hielt er für noch

Digitized by Google

geschickter und wundertätiger als Schmitt. Das lehrt uns ein Brief Wagners an diesen damals als Dirigent tätigen Konzertsänger und Gesanglehrer.[1]) Schmitt und Stockhausen sind aber so etwa, wie Wagner und Mendelssohn — zwei Grössen, die sich stets fremd gegenüber stehen müssen. Wagner aber hat nie einen Hehl daraus gemacht, dass er bezüglich der Theorie, das ist in diesem Falle des Weges zum idealen Gesang, nicht die geringsten Kenntnisse besitze und dass ihm zur Erlangung dieser Kenntnis jedes Talent abgehe. Er schreibt an Schmitt:

Lieber Freund, genannt Rüpel!

Was quälst Du mich mit Deiner verfl. Gesangsschule? Liebster! Lass Dir aufrichtig sagen: Ich verstehe nichts davon etc.

Stockhausen lehnte die damalige Aufforderung ab. Schmitt verliess nach etlichen Jahren München. Wagner und Schmitt gingen für immer auseinander. Dann glaubte Wagner in Julius Hey das Heil gefunden zu haben. Hey war ein Schüler Schmitts. Wie lange dieses Verhältnis gedauert, entzieht sich meiner Kenntnis. Wagners Gesangschule mündete nach seinem Tode in eine Bayreuther Stilbildungsschule, der ein Kapellmeister vorstand. Was diese Stilbildungsschule an Stimmen und Geldsummen verschlungen hat, welche grausamen Enttäuschungen sie dem Hause Wahnfried wie den betreffenden Kunstbeflissenen bereitet — das gehört in ein anderes Kapitel. Aber bis auf den heutigen Tag ist Bayreuth für die Gründung einer Gesangschule Wagners nicht existenzfähig gewesen.

Von Schuld lässt sich nicht gut reden; denn wir haben auch aus diesem Vortrag gelernt, dass die Persönlichkeit Schmitts trotz ihrer Originalität und Grösse das Problem der Stimmbildung weder verdeutlichen noch allgemein lösen konnte, obwohl es von ihm zuerst erkannt worden war.

---

[1]) Glasenapp, „Das Leben Richard Wagners" Bd. IV. Anhang.



Digitized by Google



BÜCHER

101. **Hugo Riemann: Elementarschulbuch der Harmonielehre. Verlag: Max Hesse, Leipzig 1906.**

Nur mit mehrfachem Vorbehalt lässt sich über das Buch urteilen. Jede neue Äusserung dieses ungewöhnlichen Geistes muss uns interessant und wertvoll sein, und selbst an der praktischen Brauchbarkeit lässt sich schwer zweifeln, da ja Riemann in seinen Universitäts- und Privatkursen in Leipzig denselben Gegenstand beständig behandelt. Ferner ist auch jede Polemik hier vermieden, so dass, wenn es der Autor ganz anders macht, als man gewohnt ist, wir über seine Gründe nicht unterrichtet werden; ein „Schulbuch" durfte sie mit Recht beiseite lassen. Man kann also am ehesten noch den Eindruck mitteilen, den einem gewöhnlichen Praktiker der Gedanke macht, nach diesem Buch unterrichten zu sollen. Und diesen Eindruck kann ich nur als unheimlich bezeichnen, als den des Schauders vor der Gründlichkeit der Methode, die, wohl die abnorme Leichtigkeit der zerebralen Funktionen des Verfassers zum Ausgang nehmend, dem Lernenden das Schwierigste zumutet und Lohnendes von ihm fernhält. Drei Dinge die gewiss weit leichter nacheinander zu fassen sind, muss er hier zugleich in sich aufnehmen: 1. das harmonische Material mit seinen Möglichkeiten und Hindernissen (Verboten) seiner Verbindung, 2. das theoretische System: gleichsam die Mathematik, das Abstrakte, die Philosophie des Gegenstandes und 3. den vierstimmigen Choralsatz. Schon das erste Objekt, so fasslich als möglich in den gewöhnlichen eben nur Übelklänge vermeidenden Regeln und im Violin- oder Violin- und Basschlüssel in enger Lage, zwei- bis achtstimmig, wie es sich eben in der Praxis findet, dargeboten, gibt ja schon eine Fülle der Arbeit; wenn man das im kleinen Finger hat, leistet der Choralsatz gewiss Heilsames, und Riemanns Nomenklatur und Bezeichnung könnte schon vorher darankommen, teils wegen ihrer eminenten Bedeutung, teils aus Achtung vor dem grossen musiktheoretischen Denker. Wenn dem Schüler z. B. die Folge von e g c und f as des als die halbtonweise aufsteigender Sextakkorde der 7. u. 8. Stufe von f-moll geläufig ist, wird ihn der Gedankenprozess viel leichter interessieren, der den zweiten Akkord als Mollsubdominantleittonwechselklang des ersten bezeichnet (übrigens der längste aller Namen, und im Rahmen der Theorie sofort klar). Dazu tritt dem Schüler in letzterem Begriff nicht sofort vor Augen, was für ihn das Wichtigste ist, nämlich der Gegensatz zwischen den abscheulichen Quinten c e g- des f as und der natürlichen und willkommenen obigen Sextakkordfolge. Beispiele aus unsren Klassikern, durch die der Schüler zu seiner Freude sehen könnte, wieviel Schönes er nun schon theoretisch verstehen kann, sind ebensowenig da, wie die heilsame Bestätigung gegebener Verbote durch eklatante Übelklänge, die aus ihrer Nichtbeachtung entstehen. Vielmehr sind dem Schüler auch Parallelen verboten, die gut klingen, dagegen oft flach misstönend herbe Akkordfolgen, die die Wiener Schule nicht kennt, als Muster aufgestellt. Z. B. die Folge grosser Terzen ohne Deckung durch liegenbleibende Töne, Dreiklangsfolgen, wie d-moll-f-moll, e-moll-d-moll, F-dur-G-dur, f-moll-Sextakkord von e-moll, Dursextakkord mit verdoppeltem Grundton, Dinge, wie

Digitized by Google



S. 35 Muster 1, S. 39 Muster 5, S. 41 Muster 2, S. 47 Muster 1, S. 65 Muster 1, S. 101 Muster 1. Qualen muss ein von Natur mit Gehör und dem Trieb nach dem „Warum" begabter Knabe da ausstehen. Auch kann er anderen als Riemannschülern sich nicht verständlich machen in einer Sprache, die z. B. unsre Quintfolge F-dur-c-moll als Ganztonwechsel bezeichnet, weil die Prim (nicht der Grundton) von c-moll von oben gerechnet g ist. Aus demselben Grund heisst z. B. die Ganztonfolge f-moll-G-dur Gegenquintwechsel, C-dur-c-moll Quintwechsel. Geht die Quinte des G-dur Dreiklangs nach e, ist also der entstandene Akkord, wie auch Riemann ihn auffasst, sowohl G-dur, als e-moll, so kann den Schüler Schwindel erfassen, dass er nun von unten und von oben her denken soll. Die Septimen, die in der Praxis eine so enorme Rolle spielen, schon um die harten Dreiklangsfolgen zu vermeiden, werden sehr spät und nebensächlich behandelt; im Register kommt das Wort nicht vor, ebenso fehlt dort die Angabe über Klangschlüssel (S. 43) und Einführung der Funktionsbezeichnung (S. 44). Auch Beispiele für die Ausnahmen von den Regeln würden dem Schüler sehr nützen, z. B. als Ausnahme vom „Wenden nach dem Sprunge der Melodie" der erste Takt von Grieg's „Ases Tod" und der fünfte von Schuberts a moll-Sonate op. 143, wo es nach dem Sprung in gerader Richtung fortgeht. Die geringere theoretische Schätzung der wirksamen Vorhalte von unten (S. 85) gehört zu den vielen Sätzen, die den begabten Schüler stutzig machen oder entmutigen müssen. Gerade durch ihre Einfachheit brillant sind dagegen Stellen, wie die über das musikalische Alphabet (S. 1), Einführung der Durchgangsnoten (S. 60), Unterschied des Quartsextakkords vom Dreiklang mit Quinte im Bass (S. 64), Querstand (S. 78), erniedrigte Sexte (S. 137). Aus dem Verbot, Sekunden bildende Töne gleichzeitig neu auftreten zu lassen, also Folgen wie e gis h e—f g h d oder chromatisch aufsteigende Sekundakkorde zu bringen (S. 153), und andren Verboten im Zusammenhalt mit der Erlaubnis exponierter grosser Terzfolgen und andren geht jedenfalls hervor, dass sich Riemanns harmonisches Hören auf einer weitab vom Normalen liegenden Bahn entwickelt hat. Auf solchen Höhen weht frostige Luft; bei uns im Tal ist's wärmer. Wer später einmal eingängliche Studien über den asketischen Zug in unsrem Kunstleben machen wird, der findet in dem Buch Belangvolles. Denn so turmhoch Riemann über jeder Modeströmung steht, diesen geheimen Zug der Zeit nach dem Negativen, von Freude und Natur Abgewandten, teilt er zuweilen. Dr. Max Steinitzer

102. C. Knoll und K. Reuther: Theaterreformen. Verlag: Pöschel & Kippenberg, Leipzig.

Ausgehend von der betrüblichen und nicht zu leugnenden Tatsache, dass in den breitesten Schichten des Publikums eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber den notwendigen Reformen des Theater- und Konzertwesens herrscht, und von dem Umstand, dass man Bühnen, auf denen zugegebenermassen Verbesserungen bestehen — wie etwa in Bayreuth — bloss als originelle Versuche bezeichnet, deren Nachahmung anderswo keineswegs notwendig sei, nimmt diese zwar dem Umfang nach kleine, in ihrer Bedeutung und Bedeutsamkeit aber gewiss sehr ernst zu nehmende Untersuchung ihren Weg über höchst interessante Darlegungen allgemeiner Art zu einer kritischen Betrachtung der gegenwärtigen theatralischen Zustände und Misstände. Es ist natürlich, dass hierbei die Oper, weil sich bei ihr alle fundamentalen Bedingungen der Aufnahmemöglichkeit des Dargebotenen vereinigen, den ersten Platz und den breitesten Raum einnimmt. Nach einer Besprechung der Seh- und der Hörmöglichkeit in unseren modernen Theatern folgt ein Abschnitt, der die traurigen Folgen des erdrückenden Übergewichts des offenen Orchesters über den Gesang und des Nichtverstehens der gesungenen Texte in überaus treffender Weise auseinandersetzt. Den getadelten Übelständen sehr vorteilhaft immer wieder ideale Zukunftsbilder entgegenstellend (z. B. sehr schön S. 15), kommen

die Verfasser zu der Art, wie man das Publikum erspriesslich zu erziehen vermöchte, und zu der Formulierung von fünf gewiss gänzlich einwandfreien Regeln, die dem Publikum gedruckt ersichtlich gemacht werden sollen. Es folgen eine Zusammenstellung dessen, was die Bühnenleitung dem so erzogenen Publikum gegenüber auch ihrerseits in Zukunft zu leisten hätte, und Vorschläge betreffend den Umbau von schon bestehenden, sowie den Neubau von künftigen Schauspielhäusern. Den Schluss des Büchleins bildet eine tabellenartige Übersicht in Schlagworten, die die Forderungen der Verfasser noch einmal kurz zusammenfasst. Die ehrliche Wärme und der von bester Absicht beseelte Eifer, die in der Arbeit zum Ausdruck kommen, verdienen wirklich, dass die letztere den Erfolg habe, der ihr nach Idee und Ausführung sicherlich gebührt.

Dr. Egon von Komorzynski

MUSIKALIEN

103. **Gerhard von Keussler: Auferstehung und Jüngstes Gericht.** Fresko für Orchester und Rezitation. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Man rühmt oft die Gegenwart als eine Zeit besonders hoch entwickelter Kompositionstechnik, ja es mischt sich nicht selten in dieses Lob ein tadelnder Beigeschmack: als ob mit dieser Ausbildung der kompositorischen Virtuosität eine innerliche Verarmung, ein allgemeines Nachlassen der Erfindungskraft und zunehmende Veräusserlichung in der Anwendung der musikalischen Ausdrucksmittel Hand in Hand gegangen sei. Wenn mit solchem unserer Zeit gespendeten Lobe gesagt sein soll, dass es heutzutage einzelne und vielleicht nicht allzuwenige Komponisten gibt, deren technisches Können auf einer ganz ausserordentlich hohen Stufe steht, so kann man ihm unbedingt beipflichten. Anders, wenn die Gegenwart als eine Periode gerühmt werden soll, in der hochstehende Kompositionstechnik etwas allgemein Verbreitetes sei. Denn das ist ganz gewiss nicht der Fall. Selbst das so oft und so gedankenlos wiederholte: Instrumentieren kann heute jeder — muss wesentliche Einschränkungen erleiden, wenn man seine Ansprüche ein wenig höher schraubt, und was die übrige Technik, was namentlich die Anforderungen des Satzes und der Form anbelangt, trägt die zeitgenössische Produktion zu einem sehr grossen Teile alle die üblen Merkmale einer Übergangszeit. Die Tradition, die in früheren Zeiten technisches Können und Wissen in stetiger Folge von einer Generation auf die andere überlieferte, ist unterbrochen. Die alten Gesetzestafeln liegen zertrümmert am Boden, und neue sind entweder noch nicht aufgestellt oder doch noch nicht so allgemein verkündigt worden, dass etwa schon der gemeinhin übliche Unterricht, wie ihn unsere jungen Musikbeflissenen auf den Konservatorien erhalten, sich nach ihnen eingerichtet hätte. Weil Theorie und Erziehung sich heutigentags so vielfach in Widerspruch befinden mit den Anforderungen und Bedürfnissen der Praxis, spielt im zeitgenössischen Schaffen der Dilettantismus im schlimmen Sinne des Wortes, d. h. die Stümperei, eine viel grössere Rolle als vielleicht jemals in der Vergangenheit. Heute läuft eine ganze Menge von Leuten herum, die sich so früh auf ihre Aufgabe, die Musik zu reformieren oder doch in neue Bahnen zu lenken, besonnen haben, dass sie darüber ganz vergessen, etwas Ordentliches zu lernen. Zu ihnen gehört auch Gerhard von Keussler, der Komponist von „Auferstehung und Jüngstes Gericht". Was er gewollt hat, darauf deutet schon die Bezeichnung „Fresko", die er seiner Tondichtung gab. Er strebt nach höchster Vereinfachung der tonlichen Gestaltung, nach einer Art von musikalischem Primitivismus. Ob er Kenntnis davon hat, dass er sich in diesem Bestreben mit der Richtung des späteren Liszt berührt, geht aus der Komposition nicht hervor. Im übrigen ist Keusslers Werk ein solches, über dessen künstlerischen

Digitized by Google

Wert nicht ernstlich diskutiert zu werden braucht: musikalische Kinderstube. Die Unerfahrenheit und Ungeschicklichkeit des Komponisten geht so weit, dass er nicht einmal richtig zu notieren versteht,[1]) von allem übrigen ganz zu schweigen. Und dabei ist dieses in jeder Beziehung unmögliche Machwerk einem Manne wie Julius Buths gewidmet und von Breitkopf & Härtel verlegt. Auch ein Zeichen der Zeit!

Rudolf Louis

104. **Nicolai von Struve**: Neun Gesänge für eine Singstimme mit Klavier op. 1. — Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Klavier op. 2. — Sieben Gedichte von Margarete Beutler und Vera von Struve für eine Singstimme und Klavier op. 5. — Vier Dichtungen von Vera von Struve für eine Singstimme und Klavier op. 6. — Sieben Gedichte von Carl Weitbrecht für eine Singstimme und Klavier op. 7. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Berlin.

Ein ernstes Wollen und Streben spricht aus den sorgfältig gearbeiteten 33 Gesängen, mit denen der junge russische Komponist zum ersten Male in die Öffentlichkeit tritt. Seine Erfindung ist bis auf wenige Ausnahmen auf einen melancholischen Grundton gestimmt, ohne sich jedoch in eine träumerische Einseitigkeit zu verlieren. In seiner sich mehr in stumpfen Farbentönen gehenden Melodik blitzt es von verhaltener Leidenschaft, die bisweilen Anläufe zu dramatischen Akzenten nimmt. Der Komponist, der schon in seinem op. 1 eine bemerkenswerte Sicherheit der Ausgestaltung der Materie zeigt, steigert diese in den vorliegenden Gesängen fortgesetzt. Schon „Am Fenster", „Tiefdunkle Nacht", „Heimkehr" sind bedeutungsvolle Talentproben von Stimmungsmalerei. Besonders wohlgelungen ist aber sein op. 7. Ton und Wort amalgamieren sich da zu Stimmungsbildern von eigenartigem Kolorit.

Adolf Göttmann

105. **Christian Bering**: Zwei Duette für tiefere Stimmen mit Klavierbegleitung. Verlag: Hey'sche Buchhandlung, Mühlhausen in Thür.

Der Komponist bietet uns hier eine empfehlenswerte Musik, die gut erfunden und gut gearbeitet ist. Die für Kompositionen ähnlicher Art beliebte Form des Kanons findet sich auch hier. In No. 1 handelt es sich um die Vertonung des herrlichen Eichendorffschen Gedichts „Nacht ist wie ein stilles Meer", in dessen Stimmung uns der Komponist mit einfachen Mitteln zu versetzen und bis zum Schluss auch zu erhalten weiss. In „Morgenwinde", Gedicht von H. v. Mosch, der zweiten Nummer seines Opus, hat Bering zwar zu Anfang zu einem schon etwas verbrauchten Arpeggio gegriffen. Da es aber der Anlage des Ganzen entspricht, so kann es auch der Verbreitung des Duetts nicht hinderlich sein, zumal die Steigerung in der Schlusstrophe dieser Nummer von besonders guter Wirkung ist.

106. **August Stradal**: Zwei Gedichte von Hildegard Stradal für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

Den weichen Stimmungen der Texte entspricht die in den zartesten Farben gehaltene Stimmungsmalerei Stradals. Das vom dreigestrichenen e bis zum eingestrichenen c chromatisch abwärts schreitende, aus drei Tönen bestehende Motiv in der ersten Nummer verrät ebenso wie das träge dahinschleichende, aus sechs Achtelnoten bestehende der

---

[1]) So schreibt Keussler z. B. für Klarinetten in A- oder B-Stimmung immer ohne Vorzeichen, obgleich er sie als transponierende Instrumente notiert. — Das am Schluss mit melodramatischer Begleitung rezitierte Gedicht (Dialog zwischen dem „Kind" und dem „Wärter"), das auch vom Komponisten herrührt, beweist übrigens, dass dieser mit dem sprachlichen Ausdruck auf ebenso gespanntem Fusse steht wie mit dem musikalischen.

Digitized by Google

zweiten Nummer des Opus poetisches Empfinden, das nur nicht immer die gehörige Rücksicht auf die Singstimme zu nehmen scheint. Die Lieder werden ihre Reize eher im Dämmerlicht des trauten Heims als in dem grellen Licht des Konzertsaales entfalten.

Max Puttmann

107. **Jean Sibelius**: Gesangswerke. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der finnländische Tondichter singt schon seit Jahren seine eigne Weise, die uns in ihrer träumerischen, von leiser Melancholie nie ganz freien Art oft fremd vorm Ohr klingt, aber sicherlich im Charakter des Landes der tausend Seen wurzelt. Die vorliegenden Lieder zeigen Sibelius von keiner neuen Seite. Wem seine Musik zusagt, der wird sich in seiner Vorliebe bestärkt finden, wer aber im Liede frische Farben und lebendige Melodieen liebt, dürfte kaum auf seine Rechnung kommen. Auffallend ist es, welch grosse Rolle in der Sibelius'schen Melodik die häufige Wiederholung desselben Tones spielt. Den dadurch leicht hervorgerufenen Eindruck der Einförmigkeit sucht der Tonsetzer vermittels zahlreicher Durchgangs- bzw. Wechselnoten auszugleichen, deren Wirkung aber infolge der häufigen Anwendung auch beeinträchtigt wird. Rhythmik und Harmonik sind allenthalben apart. Als die besten Stücke der Sammlung seien „Frühling schwindet eilig", „Der Traum" und „Unter Ufertannen" hervorgehoben.

108. **York Bowen**: Miniatursuite für Pianoforte. Verlag: Charles Avison Ltd., New York.

Salonmusik im besseren Sinne des Wortes. Für geübtere Spieler ohne erhebliche Mühe zu bewältigen, bestechend durch eine gewisse Eleganz des Klaviersatzes. Der erste Satz ist für das nicht eben reichliche thematische Material zu weit ausgesponnen. Der zweite Satz (Nokturne) erscheint mir als der wertvollste, während das Finale mehr auf den äusseren Effekt berechnet ist; auch sind die Staccatofiguren der rechten Hand eigentlich mehr geigen- als klaviermässig.

109. **Paul Corder**: Neun Präludien für Klavier. Ebenda.

Sehr ernsthaft zu nehmende Kompositionen, die sowohl als Kunsterzeugnisse wie als Studienwerke Beachtung verdienen. Besonders das majestätische No. 1, das als Harfen-Improvisation gedachte No. 5 und 7, das eine ausdrucksvolle, liedartige Melodie, von gebrochenen Akkorden umschalt, bringt, halte ich für die wertvollsten Stücke des anregenden Heftes.

110. **Adolphe M. Foerster**: Greek Love Songs, op. 63. Verlag: H. Kleber & Bro., Pittsburg.

Neun Lieder nach griechischen Texten in englischer Nachdichtung. Der Komponist hat sich offenbar bemüht, seinen Liedern eine Lokalfarbe zu verleihen, die er durch manche aparte harmonische und rhythmische Wendung erreicht. Doch fehlt den Liedern, meiner Empfindung nach, das unmittelbar Überzeugende, die künstlerische Naivetät. Das gibt ihnen etwas Sprödes, das nur bei „Reinheit der Liebe" und „Liebe im Wein" gemildert erscheint. Der absonderliche $\frac{36}{48}$ Takt zu Anfang des letzten Liedes erschwert unnötig die Übersicht.

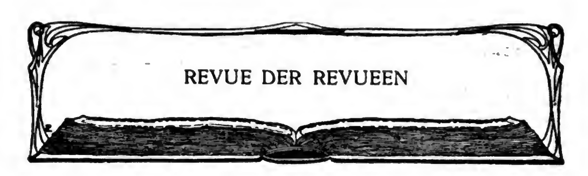
F. A. Geissler

111. **Chr. W. Gluck**: Sonata à 3 für zwei Violinen, Violoncell und Klavierbegleitung bearbeitet von Hugo Riemann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses als No. 35 des „Collegium musicum" erschienene kurze, sehr ansprechende Werk lässt sich sowohl für zwei Violinen und Violoncell als auch für zwei Violinen mit Klavier spielen; es liefert wieder den Beweis, wie wertvolle Werke Riemann durch seine Sammlung „Collegium musicum" dem musikalischen Haus und dem Unterricht erschlossen hat.

Prof. Dr. Wilh. Altmann

Digitized by Google



Aus Tageszeitungen

FRANKFURTER ZEITUNG 1906, 6. Dezember. — „Variatio delectat. Über die Musik unserer Zeit“ von Hermann Ritter. Verfasser beschäftigt sich zunächst mit dem innersten Sachverhalt des Problems der musikalischen Kultur. Die Betrachtung unserer Zeitverhältnisse, ein Blick in das Getriebe des heutigen menschlichen Lebens gibt die Antwort auf die Frage, warum die Musik von heute bei aller technischen Vollendung, bei allem bedeutenden Können des Einzelnen mehr charakteristisch als schön, mehr geistreich als beseligend, mehr kompliziert als einfach, mehr aufregend als beruhigend ist. Verfasser beschliesst seinen anregenden Artikel mit den Worten: „Mehr Beethoven! Mehr Goethe! Damit ist aber nicht ihre sklavische Nachahmung gemeint, sondern Hinwendung zu ihrer Kunstauffassung, die als ethischer Idealismus hoch erhaben dasteht, die nicht in Manieriertheit und Originalitätssucht ihre Befriedigung sucht, sich nicht ins Kleinliche und Einzelne verliert, sondern eine glückliche Mischung all der Faktoren und Ingredienzien aufweist, die wahre und gesunde Kunst ausmachen.“

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1906, Nr. 15171; 15202/03; 15242; 15250. — In einem Feuilletonartikel „Cosima Wagner“, dessen Verfasser nicht genannt ist, wird ihre fördernde Schaffens- und Tatkraft an der Seite des Meisters gewürdigt. Sie verstand es, dem Gatten die gedeihliche Ausübung seiner Kunst zu erleichtern, seinen Lebensplan ihm verwirklichen zu helfen. „Mit dem Verständnis für die höchsten Lebenszwecke des Künstlers vereinigte sie praktische Lebenskunst, das hohe Herz mit der geschickten Hand, die Fähigkeit der Empfindung mit der Kraft der Ausführung. Sie hat ihm, wenn nicht die süsseste Wonne, doch das beste Glück gebracht.“ — „Musikalische Kulturprobleme unserer Zeit“ erörtert Guido Adler. Das Gesamtbild der Musikübung unserer Zeit bietet ein Über- und Nebeneinander der musikalischen Kulturgeschichten der vergangenen Jahrhunderte. Einer der Hauptschäden unserer Musik liegt in dem Allzuviel. Die einzelnen Stimmen werden oft so geführt, als ob sie sich nicht umeinander kümmerten; „das Prinzip der Gegenführung wird da bis zum Exzess verfolgt, begünstigt durch den instrumentalen Charakter unserer Musik, der unberechtigterweise auch auf vielstimmige Vokalstücke übertragen wird . . . So sehr man dem Künstler das Recht zuerkennen muss, dass er seiner Individualität, seinem Kunsttriebe und seinen Neigungen folge, welche Ausgangs- und Endpunkt seiner Bestrebungen und Leistungen sind, so erscheint im allgemeinen das Verlangen berechtigt, dass das Kunstwerk der Zukunft nicht darauf ausgehe, die Nerven zu reizen, zu überreizen, sondern durch die Belebung der seelischen Schwingungen erhebend und im Wirrsal der Tageskämpfe lindernd und tröstend zu wirken.“ — „Beethoven-Erinnerungen von Friedrich Wähner“, einem Zeitgenossen und Freunde Beethovens, veröffentlicht Wilhelm Ruland. Die bemerkenswerten Erinnerungen sind im Todesjahre des Meisters niedergeschrieben worden. Aus den Aufzeichnungen sei das Folgende wiedergegeben: „Beethoven trank gern ein Glas Wein, hielt sich aber dabei an eine unverbrüchliche Norm; die Zahlen, die er sich festgesetzt hatte, waren ihm geheiligte

Digitized by Google

Zahlen. Was darüber hinausging, erschien ihm als ein Fehler gegen den reinen Satz, als ein Verstoss gegen die Kraft der richtigen Instrumentalbegleitung. Die Preise mussten einen anständigen Rang behaupten, er schien den Wert des Weines im Grunde mehr nach dem Tarif als nach der Zunge zu beurteilen. Er, ein geborener Rheinländer, zog die ungarischen Gattungen allen anderen vor. Dass nur niemand die Feuerfluten so mancher Beethovenscher Kompositionen aus Ofen und Erlau ableite! In bezug auf Weinsympathie kann Beethoven für einen Landsmann der Ungarn gelten; sie begehen kein Unrecht, wenn sie seinen Namen in das grosse Buch der Nationaldankbarkeit eintragen ... In seinem Urteil über Menschen und Dinge verriet er einen scharfen Blick. Es gibt eine Erfahrung, die sich leicht aus dem Schutt zusammenklauben lässt; diese war nicht sein Teil, noch weniger nach seinem Sinn. Schönen Seelen ist dagegen eine gewisse Weihe angeboren, welche sich der Mühe überhebt, weitläufige Versuche anzustellen; sie sind gegen die Erbärmlichkeiten des Leben von innen heraus verwahrt. Diesen Takt des Urteils hatte Beethoven. Missbilligungen sprach er nicht stark aus, deutete sie nur leise an; man konnte aber bald merken, wo er hinaus wollte." — Ferdinand Scherber bringt ein hübsches Feuilleton über „Wiener Walzer". — Julius Korngold bespricht Gustav Mahlers Tätigkeit am Wiener Hofoperntheater zu seinem bevorstehenden zehnjährigen Jubiläum als Direktor der Oper. — Anlässlich der Widmung eines Gedenksteines im Deutschen Hause durch Erzherzog Eugen gedenkt Lilli Lehmann „Mozarts Aufenthalt im Deutschen Hause".

DER TAG (Berlin) 1906, Oktober 18., Januar 5., Februar 2. — In einem Artikel „Die Bayreuther Suggestion" stellt S. D. Gallwitz die Frage „ob der Glaube an Bayreuth als an das nationale Gesamtkunstwerk in unserm Volk heute wirklich noch lebt". Die Erben und Verwalter des Bayreuther Gedankens tragen keine Schuld daran, wenn es nicht mehr der Fall ist. Wer mit dem Gedanken nach Bayreuth geht, dort zu neuen künstlerischen Erkenntnissen zu kommen, der läuft Gefahr, daselbst einige Illusionen zu verlieren, und das um so gewisser, je rückhaltsloser er sich der Überzeugung von einer Sonderstellung der Festspiele hingegeben hat. „Welcher Art auch die Fortschritte und Verfeinerungen auf dem Gebiet der Einzelkünste sind, unser heutiges Gesamtkunstwerk, das Musikdrama, nimmt keinen Teil daran. Noch haben wir keine neue Art ihm gegenüberzustellen, nur wertvolle Regungen und Hinweise tauchen hier und da auf. Das Musikdrama hat aufgehört, das Zukunftskunstwerk zu sein: es ist heute vollste Gegenwart, eine Mode, ein Gipfel der Popularität. Wie lange noch, und auch sein künstlerisches Ideal wird der Vergangenheit angehören." — Über „Englisches Musikleben" plaudert Gustav Ernest und beschäftigt sich in erster Linie mit der Musikproduktion der Engländer. Dem Einfluss, der seit den Tagen Händels ausländischen Künstlern eingeräumt wurde, ist es zuzuschreiben, dass man bis in die 80er Jahre des letzten Jahrhunderts auf die Einheimischen mit einer gewissen Nichtachtung herabblickte. Erst in unserer Zeit gelang es Arthur Sullivan, eigene Wege zu finden und seinen komischen Opern den Stempel des durchaus Individuellen aufzudrücken. Von den bedeutenderen schaffenden Künstlern sind ferner zu nennen: Cowen, Stanford, Mackenzie, Parry, Elgar, Coleridge Taylor, Josef Holbrooke. „England steht erst am Anfang seiner Komponistenlaufbahn, hoffen wir, dass dem verheissungsvollen Frühling ein entsprechend früchtereicher Sommer folgen wird." — Hermann Abert bringt einen Essay „Vom musikalischen Hören".

DIE ZEIT (Wien) 1907, Januar 2., 6, März 12. — Richard von Perger teilt einiges

Digitized by Google

„Aus dem Leben Pauline Lucca's“ mit, das er nach ihrer eigenen Erzählung aufgeschrieben hat. Pauline Lucca erzählt u. a.: „Kaum hatte mein Mund zu saugen aufgehört, öffnete er sich zum Singen. Meine Mutter, obgleich nur wenig musikalisch gebildet, hatte eine sehr wohlklingende Stimme, und ich trällerte zum Ergötzen der Umgebung die kunstlosen Weisen unermüdlich nach. Als wir einige Jahre später für die Dauer nach Wien übersiedelt waren, entwickelte sich diese Vorliebe mehr und mehr, so dass ich den Händen des Musikers Rupprecht, des Regens chori der Karlskirche, überantwortet wurde. Von diesem Zeitpunkt an war der Gesang mein alles; ich galt bald als der Liebling, der Stolz meines Lehrers, der mit Staunen wahrnahm, wie sich die Kleine, statt mit Spielzeug und Puppen nur mit den vierundzwanzig Tönen ihres schon in zwei Oktaven leicht und sicher ansprechenden Soprans beschäftigte. So kam es, dass mir Rupprecht bald alle Soli bei der Messe anvertraute, die ich ohne Probe frisch und fest vom Blatt heruntersang — wobei ich aber, meiner Kleinheit wegen, auf ein ‚Stockerl‘ gestellt werden musste, um den Bewegungen des Taktstocks folgen zu können. Noch war ich nicht vierzehn Jahre alt, da wendete sich der ehrliche Musikmeister einmal zu mir: ‚Kind, jetzt ist's aus zwischen uns; du hast nun bei mir nichts mehr zu lernen. Ich werde dich als gute Trefferin empfehlen; du kannst am Kärntnertortheater in den Chor eintreten, wirst eine ganze Menge profitieren und dabei ein tüchtig Stück Geld erwerben‘ ... Fünfzehn Jahre und fünf Monate alt trat ich im Olmützer Stadttheater zum erstenmal als Solistin auf die Bühne. Schon nach viermonatiger Tätigkeit, im Frühling 1860, berief man mich nach Prag, wo damals unter Direktor Thomè und dem jungen Kapellmeister Jahn die Oper auf ansehnlicher Höhe stand. Als Valentine in den ‚Hugenotten‘ hielt ich meinen ehrenvollen Einzug, und bald fand ich ausgiebigste Beschäftigung. In diese Zeit fällt auch die Anwesenheit Wagners, der, von Bülow begleitet, in Prag eingetroffen war, um die Aufführung des ‚Lohengrin‘ vorzubereiten. Wagner erschien uns damals noch ziemlich jung, bescheiden und zuvorkommend; er wählte mich, nachdem er mich in einer anderen Oper gehört hatte, sogleich für seine Elsa, und ich erinnere mich in angenehmer Art an die zahlreichen Proben, die einer wahren Musteraufführung des ‚Lohengrin‘ vorangingen. Auch darf ich eine Tatsache nicht unerwähnt lassen: es war ursprünglich geplant, die sonst üblich gewordenen ‚Striche‘ in der Partitur unbeachtet zu lassen und das Werk zur Gänze, Note für Note wiederzugeben. Aber Wagner selbst war gegen diese Massregel; die Kürzungen, so äusserte er, seien der Gesamtwirkung günstig, denn ‚man solle das Publikum nie ermüden, sondern müsse es frisch und aufnahmsfähig erhalten‘. Die betreffenden Szenen wurden also entsprechend eingerichtet, und noch heute bin ich im Besitze jenes Klavierauszuges, in den Wagner eigenhändig die Linien mit dem Rotstift gezogen. Die Aufführung war, wie erwähnt, eine vorzügliche und wird mir unvergesslich bleiben. Trotz alledem waren die Elsa im ‚Lohengrin‘ und die Irene im ‚Rienzi‘ die einzigen Wagnerschen Frauengestalten, die ich auf der Bühne verkörpert habe.“ — Ein geistreiches Feuilleton Paul Marsops betitelt sich „Expeditives Theater“. — Bruno Petzold schreibt über „Die Renaissance der englischen Musik“, angeregt durch den Tod August Manns', der sich um die Neubelebung des englischen Musiklebens hochverdient gemacht und stets in hingebender Weise bemüht hat. Er führte als erster Sullivan's Musik zu Shakespeare's „Tempest“ auf, als Sullivan im Alter von zwanzig Jahren vom Leipziger Konservatorium in die Heimat zurückgekehrt war; einige Jahre später kam Manns mit Sullivan's Symphonie in E heraus. Auch Stanford, Cowen, Parry

Digitized by Google

und Mackenzie erfuhren durch Aufführung ihrer Werke in den Kristallpalastkonzerten die erste wirksame Förderung in ihrer Künstlerkarriere, und dasselbe gilt von der Plejade jungbritischer Komponisten, wie William Wallace, Granville Bantock, W. H. Bell und Josef Holbrooke, denen gegenüber sich Manns nicht nur als ein väterlicher Beschützer, sondern auch als ein guter Berater erwies. Wohl konnte man daher in die Glückwunschadresse, die ihm gelegentlich seines siebzigsten Geburtstages von seinen englischen Freunden überreicht wurde, die Worte eintragen: „Obwohl Sie von Geburt ein Ausländer sind, so hätte doch kein Engländer unserer heimischen Schule mehr Ermutigung geben können, als Sie es taten durch Ihr herzliches Entgegenkommen gegenüber einer grossen Zahl unserer Komponisten und ausübenden Künstler, durch die ausserordentliche Mühe, die Sie auf ihre Leistungen verwendeten, und durch die sorgfältigen und glänzenden Aufführungen, durch die Sie in vielen Fällen unsere heimischen Talente dem Publikum bekannt machten."

LUZERNER TAGBLATT 1906, Dezember 2. — Zum 30jährigen Todestag von „Hermann Goetz" findet sich im Feuilleton ein hübscher Gedenkartikel. Aus den allgemein bekannten Schilderungen seines Lebens und Wirkens interessiert u. a. folgende Mitteilung über die Aufführung der „Widerspenstigen" in London: Minnie Hauk, die als Gattin des bekannten Reiseschriftstellers Geh. Hofrat Ernst von Hesse-Wartegg einen Teil des Jahres regelmässig auf dem Landsitz Tribschen bei Luzern zubringt, hat Goetz auch über das Grab hinaus treue Verehrung bewahrt. Als Primadonna der Covent-Garden-Opera in London veranlasste sie den Leiter des Unternehmens, Carlo Rosa, trotz des italienisch klingenden Namens ein gebürtiger Hamburger, die „Widerspenstige" dem Londoner Publikum in der Saison 1881 vorzuführen. Der Dichter Henri Hersée, vom dem auch der ausgezeichnete englische „Carmen"-Text stammt, übersetzte das Libretto unter Rückanlehnung an die Originalsprache Shakespeare's ins Englische. Die Oper wurde einer der Treffer jener Londoner Saison. Minnie Hauk gewann das „Käthchen" so lieb, dass sie die Partie in ihr Gastspiel-Repertoire aufnahm, und sie neben „Carmen" und „Mignon", welche Rollen die Sängerin in vier Idiomen: deutsch, englisch, italienisch und französisch interpretierte, in aller Herren Ländern unzählige Male gesungen hat.

DORFZEITUNG (Hildburghausen) 1907, Januar 6. — „Ludwig Erk" als Schatzgräber des deutschen Volksliedes feiert Dr. Dembski. Statt der bisher gepflegten unausstehlich ledernen, schalen Tendenzpoesie brachte Erk echte Dichtungen, statt der sentimentalen Biedermeiermusik gute kräftige, alte und neue Melodieen aus dem Schatz der Kunst- und Volkslieder, alles leicht verständlich und eingänglich, teils einfach zwei- oder dreistimmig gesetzt, teils mit unschwerer, wenn auch nicht immer meisterhafter Klavierbegleitung, das Ganze niemals trocken und lehrhaft, sondern bei aller Berücksichtigung pädagogischer Zwecke lebendig und künstlerisch. Mit unermüdlichem Eifer hat er Tausenden von Volksschullehrern die Sangeslust geweckt und das Verständnis des Volksgesanges erschlossen, mit echtem Forschersinn und Forscherfleiss hat er die wertvollen Schätze des deutschen Volks- und Kirchengesangs aufzufinden und dem gegenwärtigen Geschlecht zugänglich zu machen gewusst.

HAMBURGISCHER CORRESPONDENT 1906, September 20. — Max Loewengard kritisiert in seinem Artikel „Geheiligte Irrtümer: ein musiktheoretisches Praktikum" die Kunsttheorie, die den Anspruch erhebe, der Kunst die Wege zu ebnen und zu weisen, in Wirklichkeit aber der lebendigen Kunst doch nur ein Weilchen später nachtrotte.


Digitized by Google





ALESSANDRO SCARLATTI

VI. 15

Digitized by Google

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Noch kurz vor Saisonschluss zwei interessante Novitäten: das spricht für die Schaffensfreude der Direktion der Niederländischen Oper. Dem talentvollen Schüler Tinel's Reyland, dem Komponisten von „Cecilia", werden auf dem Gebiete des Oratoriums sicher Erfolge erblühen, für die Bühne fehlt ihm der dramatische Impuls. Der frühere portugiesische Gesandte in Brüssel versucht in seinem lyrischen Trauerspiel „Orpheus' Tod" mit viel Glück und starkem Talent, Musik, Dramatik und Tanzkunst der Alten zu verschmelzen. Seine Behandlung des in die Handlung eingreifenden Chores ist sehr originell. Die Aufführungen beider Werke waren lobenswert, in letzterem auf bedeutender Höhe die zwei einzigen Solisten Frau Judels und der Tenor De Voss. A. Honigsheim

BERLIN: In der Zeit vom 4. bis 13. April gastierte im Opernhause das Fürstliche Theater von Monte Carlo unter Leitung seines Direktors Raoul Günsbourg. Zur Aufführung kamen „Fausts Verdammung" von Berlioz, „Mefistofele" von Boito, „Don Carlos" von Verdi, „Theodora" von Leroux und (in der Abschiedsvorstellung) je ein Akt von Massenet's „Hérodiade", Saint-Saëns' „Samson et Dalila" und Rossini's „Barbier von Sevilla". Vier dieser Werke waren für Berlin neu; eines von ihnen, Leroux' „Theodora", überhaupt eine Novität, die erst vor kurzem in Monte Carlo kreiert worden ist. Boito's „Mefisto" hat sich, wenn auch erst spät, den Süden erobert und ist auch auf einigen deutschen Bühnen (Wien, Hamburg) gegeben worden. Die Oper stellt den Sängern dankbare Aufgaben und war ihrerzeit ein bemerkenswerter Vorstoss der Moderne in Italien. Da sie aber keinen Eigenwert besitzt und von der bald durch Wagner einsetzenden Entwicklung überholt wurde, hat sie für uns nur noch Interesse als das Produkt eines geistvollen, auf anderen Gebieten verdienstvollen Mannes. Die Lebendigkeit ihrer Tonsprache ist nur äusserliche Geste; inhaltlich ist sie leer und frostig, geräuschvoll und auf den derben Effekt hin gemacht. Auch Xavier Leroux hat Dumas' unerquicklicher „Theodora" nur ein äusserlich glänzendes Gewand anziehen, nicht sie seelisch beleben können. Bei allem Geschick, ja Raffinement der Technik, besonders in der Behandlung des Orchesterapparates, lässt uns deshalb diese Musik kalt. Leroux schwankt zwischen den Ausdrucksweisen Puccini's und Massenet's, ohne die Feinheit des einen oder die Verve und Gestaltungskraft des anderen zu erreichen, ist aber nicht ohne Talent, in einzelnen Zügen sogar nicht uninteressant. Auf ganz anderem Niveau steht Massenet selbst. Er wurzelt mit seinen Schwächen wie mit seinen Vorzügen in nationalem Boden; seine Meisterschaft ist gross, sein Stil das Produkt einer gesicherten Tradition, einer bestimmten Kultur. Für unser deutsches Empfinden — das zeigte auch wieder das Bruchstück aus der „Hérodiade" — bleibt er freilich zu oft an der Oberfläche; sein Ausdruck erscheint uns oft aufgebauscht, oft süsslich. Am erfreulichsten war die Bekanntschaft mit dem „Don Carlos". Da hatte man es mit einem echten Verdi zu tun, der doppelt interessant als Werk einer Übergangsepoche von dem rein italienischen zu dem mit französischen und deutschen Elementen durchsetzten Stil der „Aïda" und der Spätwerke des Meisters. — Die Aufführungen als solche bereiteten manche Enttäuschung. Die wirklich bedeutenden Künstler, die daran teilnahmen, sind bald aufgezählt. Es waren Renaud, der mit Recht berühmte Bariton der Pariser Grossen Oper, sein Kollege, der stimmkräftige Tenor Rousselière und der Russe Schaljapin, der als Darsteller des Mefistofele, des Königs Philipp und Basilio überaus Charakteristisches bot. Die Hégion (Theodora, Dalila), nicht mehr im Vollbesitz ihrer Mittel und dazu stark erkältet, versagte gesanglich so gut wie ganz. Die übrigen Franzosen standen fast ausnahmslos unter dem Mittelmass. Stilistisch am einheitlichsten wirkte die italienische Vorstellung des „Barbiers", in der die zierliche Storchio die Rosine, der vortreffliche Pini-Corsi den Bartolo und ein gewandter, in tüchtiger Schule gebildeter Bariton mit glänzenden Mitteln, Titta-Ruffo, den Figaro gaben. — Der Chor war nur gut, wo es sich um derbere Aufgaben, wie in Auerbachs Keller (Damnation), handelte; in allen Stücken feiner Stimmung war sein ungeschliffener, unreiner Gesang unerträglich. Unser Hoforchester spielte unter den Dirigenten Jéhin und Pomé ziemlich indiskret; von einer subtilen Ausarbeitung des Orchesters war nirgends die Rede. — Trotzdem hatte das Gastspiel nicht nur die Bedeutung einer nationalen Verbrüderung und eines gesellschaftlichen Ereignisses, sondern hat uns auch künstlerischen Gewinn gebracht. So gross war immerhin die Freude an Persönlichkeiten, wie Renaud und Schaljapin und das Interesse an den uns neuen Opern. Dazu kommen noch gewisse stilistische Reize in der Wiedergabe und manches in der Dekoration und kostümlichen Ausstattung der „Damnation" und der „Theodora". Darüber soll mit aller Unparteilichkeit dankbar quittiert sein. — Das Theater des Westens ist in die Komische Oper übergesiedelt und gibt dort Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen". Mit diesem graziösen musikalischen Lustspiel, das zu grösserer Schlichtheit und Feinheit des Stiles zurückstrebt und nicht ohne Erfindung ist, hat die Charlottenburger Bühne ihren grössten Erfolg gehabt. Die Wiederaufnahme wird auch jetzt auf reges Interesse stossen. Wenigstens schien der animierte Verlauf der von Kapellmeister Büchel geleiteten Vorstellung erneuten Erfolg zu verheissen, obgleich die Aufführung, was Delikatesse und Präzision betrifft, gegen die früheren zurückblieb und nicht allen Anforderungen des Werkes gerecht wurde. Beteiligt daran waren in den Hauptrollen die Damen Grünwald, Gaston, Linda und Fischer, die Herren Stammer, Felmy und Pohl. Dr. Leopold Schmidt

BRAUNSCHWEIG: Im Hoftheater wurde die Heldentenor-Frage glücklich gelöst, denn im zweiten Waffengange überragte Abel-Essen als Raoul seinen Mitbewerber Maurick-Barmen (Prophet) um Hauptеslänge, so dass über den Ausgang des Wettkampfes kein Zweifel sein konnte. — Die Uraufführung von Hans Sommers neuester Oper „Riquet mit dem Schopf"

Digitized by Google

(Text von Eberhard König) erregte das lebhafteste Interesse nicht nur der hiesigen, sondern auch auswärtiger Musikfreunde, die in grosser Zahl von Berlin, Dresden, Leipzig, Hannover, Köln und Magdeburg hierherkamen. Den Stoff entnahm der Komponist wie zu „Rübezahl" wieder dem Märchenschatze, diesmal aber nicht dem deutschen, sondern dem französischen, denn wir lieben gerade das Unwahrscheinliche, Unerreichbare; zudem sagt die lyrische Grundstimmung, wie seine Lieder beweisen, der künstlerischen Natur Sommers mehr zu als die blutige Tragik der Veristen oder die Verherrlichung unnatürlicher Neigungen der Hyper-Moderne. In unserm Märchen verleiht eine gütige Fee dem mit einem Schopf geborenen hässlichen Prinzen zum Ausgleich hellen Verstand und die Gabe, ihn auch der Geliebten mitzuteilen; eine bildschöne Prinzessin, die für den Stolz der Mutter durch aussergewöhnliche geistige Armut gestraft wird, kann dafür als Entschädigung einem geliebten hässlichen Manne Schönheit verleihen. Dass beide schliesslich sich zu einem Paar ergänzen, und dass dieses, wie die Brüder Grimm in solchem Falle ihre wundersamen Erzählungen schliessen, heute noch lebt, wenn es nicht gestorben ist, leuchtet ein. Der Stoff wird im Prokrustesbett zu drei Akten gedehnt; die Handlung stockt allerdings mitunter bedenklich, die Sprünge verbindet Sommer durch längere Orchestersätze, Stimmungen und Übergänge mit der ihm eigenen Kunst schildernd. Im Aufbau und Sprechgesang bleibt er ebenfalls seinem Vorbild treu. Die Rollen sind sanglich und dankbar. Der Chor bekam kleine, aber reizende Aufgaben; der zweite Akt bildet den Höhepunkt, er enthält unvergessliche Schönheiten. Hofkapellmeister Riedel und Direktor Frederigk, die Damen Lautenbacher, Knoch und Ruzek, die Herren Spies, Cronberger, Grahl, Jellouschegg und Mansfeld verhalfen dem eigenartigen Werke zu grossem, stürmischem Erfolge. Wahrscheinlich wird „Riquet mit dem Schopf" Repertoire-Oper an solchen Bühnen, die sie würdig ausstatten und alle Rollen gut besetzen können.

Ernst Stier

BRESLAU: Giacomo Puccini, der Schöpfer der leidenschaftlichen „Manon Lescaut" und der lieblichen „Bohême", hat in seiner „Tosca" die kaum allzu rühmenswerte Kühnheit gehabt, eines der abstossendsten Schauerdramen, das die fingerfertigen Virtuosenhände Sardou's geformt haben, in Musik zu setzen. Die beabsichtigte Sensation ist dabei herausgekommen, ein Kunstwerk begreiflicherweise nicht. Immerhin hätte die Sache noch viel schlimmer ausgehen können. Wenigstens in einzelnen Momenten des ersten und letzten Aktes sind die zarten, schönen Linien Puccini'scher Lyrik zu erkennen. Frau Verbunc besitzt Persönlichkeit, Stimme, Darstellungskraft und Stilgefühl für die veristischen Heldinnen der italienischen Oper in ungewöhnlichem Masse. Ihre nicht auf den Effekt, sondern mit vornehmer Charakteristik gespielte Tosca war glänzend. Herr Siewert sekundierte ihr als schwärmerischer Cavaradossi mit schönem Feuer, und Herr Beeg bewältigte das Scheusal Scarpia wenigstens als Sänger. Die Herren Prüwer (Dirigent) und Kirchner (Regie) waren die Leiter der mit starkem Beifall aufgenommenen Vorstellung. — Der erste „Tristan"-Abend dieses Winters litt unter allerhand Unfällen, verfrühten und verspäteten Einsätzen und sonstigen musikalischen Versehen, deren sich sowohl unser bisher so sicherer Heldentenor Trostorff (Tristan), wie die sehr stimmbegabte, aber nicht gerade zur Isolde beanlagte Heroine Seiffert schuldig machten. Die erhoffte Revanche für den total verunglückten „Tristan" des Vorjahres ist also wieder ausgeblieben. Besser erging es der „Götterdämmerung", in der sich Frl. Seiffert als Brünnhilde einigermassen rehabilitierte. Eine Doppelbesetzung (Gutrune und zweite Rheintochter) störte aus dramatischen Gründen noch mehr als die dreifache Belastung des trefflichen Frl. Schereschefsky mit Norne, Waltraute und dritter Rheintochter, die wenigstens in je einem Akt nur einmal erscheinen. Die „Walküre" ging in der Besetzung und in der Qualität des vorigen Winters in Szene.

Dr. Erich Freund

BRÜSSEL: Die rührige Direktion des Monnaie-Theaters hatte es sich nicht nehmen lassen, die erste Aufführung der „Salome" von Richard Strauss in französischer Sprache zu bringen. Der Erfolg entsprach den hochgespannten Erwartungen, die man dem Werke allseitig entgegenbrachte. Nach den Aufführungen von „Pelléas et Mélisande" von Debussy war es doppelt interessant, das vielbesprochene Werk des deutschen Meisters zu hören und Vergleiche zu ziehen. Beide wandeln verschiedene Bahnen: Debussy ordnet die Musik der Dichtung vollständig unter, bei ihm absorbiert die Dichtung die Musik. Das wertvolle Resultat ist, dass man jedes Wort versteht, und das Drama sich in voller Klarheit bietet. Strauss, als Jünger Wagners, dessen Prinzip der Leitmotive verfolgend, legt den weitaus grössten Wert auf das Orchester. Dort spielt sich das eigentliche Drama ab. Und da man infolge des kolossalen Orchesterapparats von den gesungenen Worten sehr wenig versteht, ist man auf die Pantomimen angewiesen, die vom Orchester in genialer Weise geschildert werden. Man ist hier in Brüssel einig darin, dass Strauss als Symphoniker unerreicht dasteht und seine „Salome" ein symphonisches Meisterwerk ist. Wie er mit seiner musikalischen Palette die berückendsten und charakteristischsten Bilder zu malen versteht, wird allgemein bewundert. Unser an grosse theatralische Freiheiten gewöhntes Publikum findet das Textbuch von Wilde hochinteressant und spannend. Dass trotzdem viele von dem Schluss abgestossen sind, ihn geradezu hässlich finden, ist wohl berechtigt, doch ebenso erkennt man an, wie Strauss mit seiner herrlichen Musik gerade der Schlusszene ideale Seiten abgewinnt, so dass man die widerliche, überhysterische Salome, deren Anblick selbst der Wüstling Herodes nicht länger ertragen mag, fast vergisst und einem mystischen Liebesergusse gegenüber zu stehen glaubt. Die Aufführung verdient unbeschränktes Lob. Mme Mazarin verkörpert die Salome in Spiel und Gesang in ausgezeichneter Weise. Mlle Boni macht aus dem Tanz ein künstlerisch ebenso schönes wie aufregendes Kunstgebilde. Die anderen Rollen: Herodes (Swolfs), Jochanaan (Petit), Herodias (Mme Laf-

Digitized by Google

fitte), das Judenquintett sind alle sehr gut vertreten. Das vollbesetzte Orchester unter Dupnis, wohl manchmal etwas stark, ist vortrefflich einstudiert. Dekorationen und Kostüme sind tadellos.

Felix Weicker

FRANKFURT a. M.: Endlich kann man wieder von einem hiesigen Opernvorkommnis mit Begeisterung sprechen: von dem „Fidelio", den Lucy Weidt von der Wiener Hofoper als Gast gleich vollendet sang und darstellte. Gäste sind hier als Aushilfserscheinungen recht häufig; auch um Engagement bewerben sie sich öfter. Aber selten, recht selten sind die Gastspiele geworden, die rein vorbildlich wirken sollen, und in dieser Hinsicht ist denn einmal diese Leonore Frl. Weidts dem Publikum erschienen wie ihrem Florestan — wenn auch nicht als Engel, so doch als zeitweilige Befreierin aus einem ziemlich stockenden Opernleben, dessen höchster Reiz noch die „Salome" ist. Wenn gegenüber dieser hysterischen Dame die jüngst erfolgte Rückberufung der „Norma" an sich als erfreuliche Massregel gelten mag, so ist es doch misslich, dass uns zurzeit noch dafür die rechte Vertreterin fehlt. Frl. von Sebeök, die als solche präsentiert wurde, konnte mit diesem Gastspiel auf Engagement wie mit einigen anderen die hier längst schwebende Frage nach einer Sängerin grosser Koloraturpartieen nicht zur Erledigung bringen. — „Zierpuppen", die von Anselm Götzl in Musik gesetzten „Précieuses ridicules" von Molière, waren unsere jüngste Novität, die nicht übel einschlug. Der Komponist, der verschiedene Male herausgerufen wurde, hatte freilich gute Helfer: erstlich einmal Molière, dann Richard Batka, der das Original so gewandt zum Libretto ummodelte, schliesslich auch unsere für die Sache so frisch und humorvoll einstehenden Opernkräfte, darunter namentlich das Quartett der Damen Schacko und Gentner-Fischer sowie der Herren Schramm und Steffens, den Dirigenten Dr. Rottenberg nicht zu vergessen. Um der Musik recht froh zu werden, darf man freilich nicht zu sehr ans Beste gewöhnt sein. Am nämlichen Abend fand noch eine burleske Pantomime „Susanna im Bade" mit Musik von Hans Löwenfeld den Weg auf unsere Opernhausbühne, wo sich der etwas massive Balletscherz zwar etwas deplaciert ausnimmt, aber auch gewogener Aufnahme begegnete, während der nach neunjähriger Pause wiedereinstudierte Einakter „Die Abreise" von Eugen d'Albert in seiner feinen Grazie und vornehmen künstlerischen Haltung wieder nur mit lauem Beifall vorlieb nehmen musste. Frau Schacko und die Herren Schramm und Kromer, letzterer aushilfsweise von Mannheim bezogen, interpretierten das Stückchen in Spiel und Gesang ganz liebenswürdig.

Hans Pfeilschmidt

FREIBURG i. B.: Eine Wiederholung der „Meistersinger" brachte eine teilweise Neubesetzung der Hauptpartieen durch Fräulein Wahl (Eva) und Herrn Otto (Stolzing), erlitt aber eine empfindliche Störung durch totale Indisposition des Vertreters des Hans Sachs. Eine Aufführung von „Lohengrin" mit dem in der Titelpartie auf Engagement gastierenden Tenoristen G. Bergmann vom Krefelder Stadttheater zeigte den Sänger in den lyrischen Momenten dieser Rolle von vorteilhaftester Seite, wogegen die heroischen Stellen der stimmlichen Kraftentfaltung und des nötigen Glanzes zurzeit noch entbehren. In Gounod's „Margarete" gastierte Aino Ackté mit glänzendem Beifall. Im Lauf kommender Woche wird auch Thuilles „Lobetanz" neu einstudiert in Szene gehen. Im Vergleich zu den Vorjahren war man hier diesen Winter mit Aufführung von Novitäten etwas rückständig.

Victor August Loser

HANNOVER: In der Königlichen Oper wurde jüngst Wolf-Ferrari's musikalische Komödie „Die Neugierigen Frauen", ausgezeichnet vorbereitet und von Kapellmeister Doebber mit feinem Verständnis geleitet, zum ersten Male aufgeführt. In den Hauptrollen waren die Damen Rüsche-Endorf, Hammerstein, Mac-Grew und Abrányi sowie die Herren Gross, Moest, Gillmeister, Battisti und Bischoff mit glänzendem Gelingen betätigt; Bühnenbilder und Szenenarrangements zeugten von feinstem Verständnis für den Stil des Werkes. Die Aufnahme des allerliebsten „Musiklustspiels" war eine sehr herzliche, aber gerade keine begeisterte.

L. Wuthmann

KARLSRUHE: Zum ersten Male: „Der Mönch von Sendomir", Dichtung nach einer Novelle von Grillparzer von Franz Kaibel, Musik von Alfred Lorentz. Die Uraufführung am 9. d. M. bedeutete einen starken Erfolg für den als Komponist wie als Dirigent hier bestens angeschriebenen Autor. Das Libretto lehnt sich eng an das Original an, die Charaktere sind aber so sehr verzeichnet, manche Situationen geradezu oberflächlich behandelt, so dass es kein Wunder ist, wenn das Sujet, das als „Elga" von Hauptmann in seiner düsteren Nachtstimmung erschütternd wirkte, in der Kaibelschen Bearbeitung abstossend oder komisch wirken musste. Komponist und Librettist haben offenbar auch die Wirkung des in melodramatischer Form das Ganze einleitenden Prologs und schliessenden Epilogs überschätzt, ein Gedanke, der wohl eine sparte Stimmung hervorrief, nichtsdestoweniger aber einen künstlerischen Riss nicht verhüten konnte. Schade, dass Lorentz überhaupt die musikalische Bearbeitung dieses Stoffes unternahm. Die Musik trägt jedenfalls eine persönlichere Note als der Text. Schon im Vorspiel weiss der Komponist recht wirkungsvoll zu schildern und zu malen; auch im ersten Akt finden sich neben der liebevoll behandelten Ballade der Elga Momente von eigenster musikalischer Empfindung. Speziell die Behandlung der zum Teil sehr stimmungsvollen Themen verrät den mit unsern Meistern vertrauten Musiker, ohne dass er dabei das ausgesprochene „Ich" verliert oder gar fremde Anleihen macht. Die Spielszene war in der Wirkung recht gut, schade, dass gerade dieser Akt durch verschiedene an den Haaren herbeigezogene szenische Mittel auch musikalisch zerrissen wurde. Das stürmische Vorspiel zum dritten Akt, das den Komponisten vor allem nach der rein technischen Seite hin als einen Kenner moderner Orchestereffekte zeigt, konnte ich weder mit dem vorhergegangenen noch mit dem etwas unvermittelten nächsten Akt in Einklang

Digitized by Google

bringen. Im Epilog ist wie im Prolog recht viel Stimmung und Farbe. A. Hoffmeister

KÖLN: Im Opernhause sang Angèle Vidron erstmalig die Violetta in Verdi's „Traviata". Die Darbietung fiel in jedem virtuosen Punkte ausgezeichnet aus, aber auch die schauspielerische Durchführung der schwierigen Aufgabe zeigte viel Geschick. Eine schlimme Sache war es wieder um den Alfred Germont des so wenig sangeskundigen Tenoristen Reinhold Batz, während Julius vom Scheidt den Vater Germont in durchaus künstlerisch vornehmer Weise vertrat. Franz Weissleder war ein sehr geschmackvoller Dirigent. — Charpentier's „Louise" erschien einigermassen überraschenderweise jetzt in neuer Einstudierung. Von einem wirklichen Erfolge des Werkes ist auch diesmal nicht zu reden, aber zwei Personen erzielten durch die Art der Durchführung ihrer schwierigen Aufgaben einen tiefgreifenden Erfolg: Otto Lohse als im schönsten Sinne des Wortes genialer Dirigent und Frida Felser als ausgezeichnete Louise. Trefflich wirkte auch Julius vom Scheidt als Louises Vater, während man sich wohl oder übel mit Reinhold Batz als Julien abzufinden hatte. Die Menge der kleinen Rollen war durchweg glücklich besetzt. — In Gounod's „Romeo und Julia" gastierten John Coates und Sigrid Arnoldson mit sehr schönem Erfolge. Von einem wirklichen, also einheitlichen Kunstgenusse konnte nicht die Rede sein, da — wie lange noch wird man sich das in Deutschland gefallen lassen?! — die Gäste, und mit ihnen im Bunde unerlaubterweise auch der einheimische Clarence Whitehill als Capulet, sich der französischen Sprache bedienten. Michel, wach' auf, und sichere dem Theaterleiter eine Prämie zu, der den Satz aufstellt und wahrhält: „Bei mir wird im Rahmen deutscher Aufführungen nur deutsch gesprochen und gesungen"! — Otto Lohse erzielte mit seiner wundervollen Dirigentenleistung bei dem wiederum neu einstudierten Nibelungenring einen sehr bedeutenden Separaterfolg. Der lyrische Tenorist Paul Landry von Hamburg gastierte auf Engagement, zeigte sich zumal in künstlerischer Hinsicht in drei Rollen keineswegs genügend und wurde von der Theaterleitung trotz lebhaften Protestes in der Presse akzeptiert. Sollte die Tenoristennot wirklich so gross sein, hier als Entschuldigung gelten zu können? Ich glaube nicht. Paul Hiller

LEIPZIG: An der Oper hat es mehrere Tenorgastspiele gegeben. Aushilfsweise sang Hans Buff-Giessen den Walther von Stolzing, als Faust brachte sich E. Hedmondt den Leipzigern in freundliche Erinnerung, als Don José interessierte Rudolf Jäger durch hübsche Stimmittel, und als Herodes (in „Salome") bot Dr. Otto Briesemeister eine Leistung, die trotz einiger Abhängigkeit vom Taktstocke des Dirigenten durch bedeutende Charakterisierung und durch eindringliche Energie des Sprechgesanges lebhaft interessieren konnte. — Der Dresdener Tenorist Rudolf Jäger ist nach einem weiteren Gastspiele ab Sommer 1908 für die Oper verpflichtet worden. Wie schon vor Jahresfrist, so hat auch jetzt wieder der als Turiddu, Bajazzo und Don José gastierende Mailänder Sänger Silvano Isalberti mit seinen schönen Stimmitteln und seiner temperamentvollen Darstellungsweise enthusiasmierend wirken können. Das rühmenswerteste Geschehnis der jüngstverflossenen Opernwochen war eine von Kapellmeister Hagel geleitete, wohlgelingende Aufführung von „Tristan und Isolde" mit Paula Doenges, Jacques Urlus, Hans Schütz und Walter Soomer in den Hauptpartieen. — Im Neuen Operetten-Theater gab es die Uraufführung einer neuen Wiener Operette „Monte Carlo", Musik von Ludwig Roman Chmel. Die Handlung und die Komposition des Werkes sind, ohne sonderlich Neues und Reizvolles zu bieten, amüsabel und liebenswürdig genug geraten, um bei flotter Wiedergabe und hübscher Inszenierung, für die hier gesorgt worden war, dem Publikum einen ergötzlichen Abend bereiten zu können. Arthur Smolian

LONDON: Dass die unleugbar grossen Erfolge der britischen Diplomatie dem nationalen Gedanken wieder eine stärkere Leuchtkraft gegeben haben, ist kaum zu verwundern, und von diesem Punkte aus war auch eine Neubelebung des Kunstchauvinismus zu erwarten. In dem Augenblick, da eine französische und eine deutsche komische Oper auf der Bildfläche erscheinen, beginnt deshalb auch mit grosser Lebhaftigkeit eine neue Auflage des oft erörterten Themas, warum es keine englische Oper gebe. Fast alle Wochenschriften beschäftigen sich in ihrem kritischen Teil mit dieser Doktorfrage. Nur in London und New York, so wird, allerdings der Wahrheit gemäss, konstatiert, gebe es Opern in jeder anderen als der Landessprache. Es wird dann in eine Untersuchung des Problems eingegangen, ob denn die englische Sprache sich für den Gesang soviel weniger eigne als andere. Einzelne Anomalieen, die dabei unterlaufen, sind ja allerdings seltsam genug; warum man zum Beispiel Mozarts „Don Juan", wenn man ihn schon nicht in der italienischen Ursprache aufführt, hier in der deutschen Übertragung und die „Meistersinger" an der Covent Garden-Bühne eventuell französisch oder italienisch gibt, ist allerdings schwer zu beantworten. Uns will es scheinen, dass die Ursache weniger in der mangelhaften Eignung der englischen Sprache liegt — denn schliesslich ist der Text des „Messias" nie ein Hinderungsgrund gewesen, der gewaltigen Tondichtung Händels die tiefste Wirkung zu sichern — als vielmehr in den eigentümlichen Kunstverhältnissen der britischen Hauptstadt, wo eine ständige Opernbühne bisher überhaupt sich nicht hat halten können, was die Erziehung und Entwicklung eines einheitlich geschulten Darstellungskörpers für die Oper hemmen musste. Der Versuche, eine englische Oper aufzurichten, hat es ja eine ganze Anzahl gegeben, und wenn man jetzt soviel Wesens davon macht, dass unter Hans Richters Leitung im Winter eine Aufführung des Nibelungenrings in Covent Garden beabsichtigt sei, vergisst man durchaus, dass Herr Hedmondt, ein sehr tüchtiger, in Deutschland gebildeter Sänger, diesen Versuch schon vor etwa zwölf Jahren gemacht und mit einem guten Teil seiner in vieljähriger Arbeit gesammelten Ersparnisse hat bezahlen müssen. Auch die Carl Rosa-Gesellschaft, die freilich nur noch ein Schatten von dem ist, was unter

Digitized by Google

ihres Begründers Führung sie einst zu werden versprach, hat keine sonderlichen Erfolge in London erzielen können. In der Provinz fristet sie ein wenig glänzendes ephemeres Dasein, aber in London taucht sie nur hier und da in den Vorstädten auf, ohne dass ihres Daseins Spur auch nur den geringsten Eindruck im Kunstleben der Nation verspüren lässt. Auch die Bestrebungen des Herrn Moody-Manners, eine Volksoper zu begründen, sind bisher über gut gemeinte akademische Erörterungen nicht hinausgediehen. Vielleicht verhilft der Umschwung in der Lokalverwaltung der Riesenstadt, der seit den letzten Wahlen für das Stadtparlament eingetreten ist, zu einer anderen Entwicklung der Dinge. Aber jedenfalls haben die mit mehr Behagen als Witz angestellten Erörterungen noch nicht einen auch nur nennenswerten praktischen Vorschlag erbracht, die Dinge zu ändern. Allerdings geben diese Untersuchungen in einer Beziehung einen wenig freundlichen Auftakt für die in nächster Woche hier beginnende deutsche Saison der Berliner Komischen Oper. Hoffentlich verhilft das gute Ensemble und das reizende Werk Offenbachs dazu, die nationalen Vorurteile zu besiegen, die allem, was Deutsch ist, bedauerlicherweise sich entgegenstellen. Man hat bei dem Tree-Bankett sehr hübsche Reden gehalten über die völkerverbindende Macht der Kunst; in der Praxis ist aber hier in England von der Unbefangenheit, die man in Fragen des Geschmacks und künstlerischer Übung voraussetzen sollte, nicht gar zu viel zu spüren. Das muss doch wohl auch der Grund gewesen sein, weshalb Herr Lamond seinen letzten Konzertzyklus hier durch die Erklärung zu unterstützen suchte, dass er Wert darauf lege, festzustellen, seine Wiege habe in Schottland gestanden. A. R.

LUZERN: Das von Direktor Hanns Eichler im fünften Jahr geführte Stadttheater brachte in der dieswinterlichen Spielzeit unter der tüchtigen Leitung Ludwig Neubecks mit verhältnismässig gutem Gelingen folgende Opern zur Aufführung: Figaros Hochzeit, Stradella, Troubadour, Freischütz, Zar und Zimmermann, Undine, Hänsel und Gretel, Hoffmanns Erzählungen, Carmen, Mignon. Schmid

NEW-YORK: Es steht jetzt ausser Zweifel, dass wir auch nächstes Jahr zwei Opern haben werden. Dank hauptsächlich der Mitwirkung der Melba, die fünfzehnmal bei ausverkauftem Hause gesungen hat, hat Conrieds Konkurrent Hammerstein in seinem Manhattan Opera House so gute Resultate erzielt, dass er für nächste Saison, die im November anfängt, schon jetzt seine Sänger engagiert hat, unter anderen: Melba, Calvé, Nordica, Schumann-Heink, Bressler-Gianoli (die fünfzehnmal als Carmen aufgetreten ist), Trentini, Giaconia; Bonci, Zenatello, Bassi, Dalmores (vier gute Tenöre!), Renaud und Sammarco, die beide hier Sensation erregt haben. Es fehlt ihm nur ein erstklassiger Bass. Während er sich diese Saison auf italienische und französische Oper beschränkte, wird er nächsten Winter auch deutsche Opern (Wagner und Weber) geben; ausserdem auch, worauf man hier sehr gespannt ist, moderne französische Opern wie Charpentier's „Louise", und einige Werke Debussy's. Dafür sind einige der besten Künstler der Pariser Opéra Comique schon engagiert. — Conried kümmert sich wenig um diese Konkurrenz. Er verlässt sich auf Sembrich, Farrar, Fremstad, Gadski, Eames; Caruso, Knote, Burrian, Burgstaller, Reiss, Dippel (sechs gute Tenöre!), van Rooy, Goritz, Plançon, und auf sein Abonnement, das so gesucht ist, dass nächste Saison auch Donnerstagsabend-Vorstellungen gegeben werden sollen, also sechs Subscriptionsvorstellungen per Woche. Was alle die genannten Künstler singen werden, darauf kommt es hier leider viel weniger an, als dass sie singen. Der Mann, der das Prinzip eingeführt hat, vier oder fünf weltberühmte Sänger und Sängerinnen zusammen auftreten zu lassen, Maurice Grau, ist soeben gestorben. Seine Regel: „Wirf das Geld mit beiden Händen zum Fenster hinaus, dann kommt es wieder herein", hat sich famos bewährt. Man hat berechnet, dass die hier in fünf Monaten für Opernbillete ausgegebene Summe gegen zwei Millionen Dollars beträgt! Dabei leiden natürlich die Konzerte, von denen ich diesmal nichts wichtiges zu berichten habe. Was übrigens Maurice Grau betrifft, der ein in Brünn geborener Oesterreicher war, so hat er eine Zeitlang eine eigentümliche Abneigung gegen die deutsche Oper gezeigt; schliesslich aber sah er ein, dass auch Wagner profitabel sei, besonders, wenn seine Werke deutsch aufgeführt werden; er tilgte daher die Devise: „Grand Italian Opera" von seinem Schilde und führte fortan italienische Opern in italienischer, französische in französischer und deutsche in deutscher Sprache auf. Henry T. Finck

PARIS: Während Monaco in kurzer Zeit drei neue französische Opern zu hören bekam, „Thérèse" von Massenet, „Naïs Micoulin" von Bruneau und „Theodora" von Leroux, enthielten sich die beiden Pariser Opernbühnen jeder Neuheit. In der Grossen Oper ist Direktor Gailhard schon deswegen träge, weil mit dem laufenden Jahre seine Direktion aufhört, und in der Komischen Oper verschuldet die Erkrankung von Georgette Leblanc die Verzögerung der Oper von Dukas' „Ariane et Barbebleue". So beschränkten sich denn die musikalischen Theatergenüsse auf die allerdings weit ausgedehnte Szenenmusik, die Bruneau für „La Faute de l'abbé Mouret", eine von ihm selbst vorgenommene Dramatisierung des Romanes von Zola, geschrieben hat. Seine Absicht war, aus diesem Roman in ähnlicher Weise eine Oper zu machen, wie aus „Le Rêve" und aus den Novellen „L'Attaque du Moulin" und „Naïs Micoulin". Da aber Zola gestorben war, und er niemand anderem die Aufgabe anvertrauen wollte, den Text zu schreiben, so machte er sich selbst an diese Arbeit. Dabei empfand er nun einen solchen Respekt vor der Prosa Zola's, die er möglichst oft beibehielt, dass er sie nicht mehr in Gesang umzusetzen wagte. Nur das Orchester und einen Chor mit geschlossenem Munde behielt er bei, um die poetische Schilderung des grossen Gartens, des „Paradou" zu vervollständigen, wo der junge Geistliche und die in Freiheit aufgewachsene Nichte des ungläubigen Intendanten den Gesetzen der Natur allzu bereitwillig gehorchen. Ein einheitliches Kunstwerk ist freilich da nicht zustande gekommen. Der erste und dritte Akt sind

Digitized by Google



realistisches, ländliches Drama, in dem die Musik nur als Einleitung dient, der zweite und vierte Akt dagegen, die in zehn verschiedene Bilder des „Paradou" zerfallen, enthalten so wenig gesprochene Worte, dass man sie als eine Pantomime höherer Gattung bezeichnen kann. Rein musikalisch genommen, hat übrigens Bruneau hier Besseres geleistet als in seinen meisten Opern. Die Naturschilderungen Zola's bildeten für ihn ein günstigeres Programm als die Textworte, die Zola selbst für die Opern „Messidor" und „L'Enfant Roi" geschrieben. Bruneau hat sich offenbar durch die glänzenden Vorzüge des modernen Orchesters bestimmen lassen, sich von der Gesangsmusik abzuwenden. Als zweiter Grund kann auch geltend gemacht werden, dass die in Frankreich überhandnehmende Gewohnheit, Prosatexte zu komponieren, die Vokalmusik ungünstig beeinflusst. Das Odeon, in dem das Stück aufgeführt wird, hat das gesamte Orchester Colonne's angeworben, um Bruneau's Partitur zur gehörigen Geltung zu bringen, und das Publikum zeigt sich für diese kostspielige Aufmerksamkeit sehr empfänglich. Felix Vogt

PRAG: Endlich eine Uraufführung! Im Deutschen Theater „Myrtia" von Dr. Rochlitzer, einem jungen Wiener. Als musikalische Talentprobe gar nicht übel. Aber dem Texte wie der Komposition fehlt der dramatische Nerv; bezeichnenderweise gelingen dem Autor gerade jene Partieen am besten, die nichts mit der Handlung zu tun haben. Der Stoff ist Dahns „Kampf um Rom" entnommen und behandelt die Geschichte des unglücklichen Goten Teja, der aus der Gefangenschaft der Byzantiner mit der schönen Myrtia entfliehen will und diese, die in einer Verkleidung kommt, irrtümlicherweise tötet. Rochlitzer beherrscht den orchestralen Apparat vollkommen, weiss auch tüchtig zu kontrapungieren, neigt aber zu einer süsslichen Melodik. Die Aufnahme des zweiaktigen Werkes war eine recht freundliche. Dr. R. Batka

REGENSBURG: Am 21. März erlebten wir endlich die lang versprochene, oft verschobene und endlich doch noch erschienene Uraufführung der Oper „Sarema" von Franz Höfer. Zum textlichen Vorwurf hat sich der Komponist die dramatische Dichtung „Die Rose vom Kaukasus" von Rudolf von Gottschall genommen. Der Text enthält prächtige dramatische Akzente, und besonders die wohlgelungene Steigerung zum Schlusse des zweiten Aktes ist von hinreissender Wirkung. Durch die wenigen, aber geschickten Kürzungen, die der Komponist angebracht hat, ist das Ganze noch geschlossener und prägnanter in der Form geworden, so dass es nun wohl als ausgezeichneter Operntext gelten kann. In musikalischer Beziehung ist das dramatische Erstlingswerk des jungen Komponisten berechtigt, Beachtung in weitesten Kreisen zu beanspruchen. Die melodische Erfindung vieler Motive (ich erwähne hier nur das entzückende „Sarema-Motiv") zeugen von nicht gewöhnlicher Begabung. Auch an Prägnanz des Ausdrucks und Charakteristik fehlt es ihm nicht (Kriegesmotiv, Motive des Dscherikoff und Godunoff). Die seelischen Konflikte der Sarema, die zwischen ihrem Geliebten, dem Russenfürsten Dscherikoff und ihrem Jugendfreund und Stammesbruder Ahsian (Tscherkessenhäuptling) wählen soll, bringt uns der Komponist durch seine Musik in ihrer ganzen tragischen Tiefe zu wahrem Miterlebnis. Er weiss hier Saiten von feiner musikalischer Lyrik anzuschlagen und dabei doch immer wieder die tragischen und dramatischen Höhepunkte mit Kraft und Schärfe herauszuheben. Der Farbenreichtum seiner Orchestrierung ist überaus gross, wenn auch der erste Akt uns hierin manchmal noch etwas zu viel des Guten bringt. Die Aufführung war unter Leitung von Richard L'Arronge sehr gut. Um die Hauptpartieen machten sich Asta Erichsen (Sarema), Arnold Langefeld (Fürst Dscherikoff) und Louis Kuil (Ahsian) in anerkennenswerter Weise verdient. Ausstattung und Regie liessen manches zu wünschen übrig. Das Werk fand eine enthusiastische Aufnahme. Gustav Bosse

SCHWERIN i. M.: Nachdem Schillings' musikalische Tragödie „Moloch" bereits im Dezember v. J. in Dresden zur Uraufführung gekommen, folgte als zweite Bühne das hiesige Hoftheater am 10. März d. J. Hebbels gewaltige Tragödie ist von Emil Gerhäuser für das Musikdrama frei bearbeitet worden. Er lässt den geschichtsphilosophischen Gedanken, dass die Religion die Trägerin der Kultur ist, stark zurücktreten, hat aber dafür doch nicht genügend rein menschliche Vorgänge verwertet, nicht neue, innere Konflikte geschaffen. Hebbel selber fühlte, wie wenig seine Dichtung, die Torso geblieben ist, sich für die Bühne eigne; ein Missgriff ist es daher, die gedankenschwere Materie in den verengenden Rahmen einer musikalischen Tragödie zu zwängen. Aber der ernsten Eigenart des Komponisten entsprachen die düsteren Motive dieses Textbuches. Dem Buche mangeln die echten, wirklich aus der Handlung hervorquellenden Empfindungen, aus solchen konnte also die Musik nicht ihre schöpferische Kraft ziehen. Schillings' vornehme Künstlernatur verschmäht es, dem Geschmack des Publikums Konzessionen zu machen. Er als Pathetiker spricht nicht in sinnlicher Schönheit der Harmonie oder der einprägsamen, leicht fliessenden Melodik, alles ist bei ihm gediegen und vornehm, die Arbeit eines Meisters, aber herbe im Ausdruck, voll von düsterem Pathos. Erst der letzte Akt bringt farbige Effekte und stimmungsvolle Töne mit der Schilderung des Erntefestes. Mit der Aufführung konnte der anwesende Komponist zufrieden sein, sie brachte reichen künstlerischen Erfolg. Unter dem Intendanten Freiherrn v. Ledebur brachte einst Herman Zumpe die „Ingweide" zur zweiten, den „Pfeifertag" sogar zur ersten Aufführung. Nun folgte Hofkapellmeister Kaehler, der kürzlich d'Albert's „Tiefland" brillant studiert vorführte, mit der ganz vortrefflichen Wiedergabe des „Moloch". Das Orchester und die Hauptdarsteller sind mit Auszeichnung zu nennen, denn die schwierigsten und anstrengendsten Aufgaben der sehr anspruchsvollen Partitur fanden mit voller künstlerischer Hingabe ihre Erledigung. Guras Regie hatte auf Grund der Kranichschen Entwürfe schöne Bühnenbilder zur Verfügung. Besonders hervorzuheben ist die neue halbkreisförmige Horizonteinrichtung. Sie verzichtet auf alle Seitenkulissen und eröffnet dem Auge ganz neue Eindrücke; überall hat man „Fernsicht". Auch die Akustik wird durch diese Abschliessung der Bühne

Digitized by Google

günstig beeinflusst. — Sonst sind noch zu erwähnen die flotten Aufführungen von „Lucia von Lammermoor“ und „Der schwarze Domino“ mit Frida Hempel in den Hauptrollen. Diese Leistungen gehören wohl mit zu dem Besten, was die Sängerin bisher geboten hat.

Fr. Sothmann

WEIMAR: Das Repertoire des Grossherzoglichen Interimstheaters bewegte sich bis jetzt in den ausgefahrensten Geleisen. Von Opern wurde „Regimentstochter“, „Waffenschmied“ und „Stradella“, von Operetten Offenbachs „Verlobung bei der Laterne“ sowie Suppé's „Schöne Galathea“ in Durchschnittsaufführungen geboten. Einen relativen Lichtpunkt bedeuteten die Aufführungen der „Maienkönigin“ von Gluck, sowie des „Schauspieldirektor“ von Mozart. Chor und Orchester sind der beschränkten Raumverhältnisse wegen stark gelichtet.

Carl Rorich

KONZERT

BERLIN: Dem Mozartsaal-Orchester kommt es in seiner künstlerischen Entwickelung zugut, wenn es unter verschiedenen Dirigenten spielen muss, aber der jugendliche Kapellmeister S. Rumschiysky, der eine grössere Reihe Orchesterstücke seiner russischen Landsleute zu dirigieren unternommen hatte, war seiner Aufgabe nicht gewachsen; viel zu unruhig führte er den Taktstock, er verwirrte seine Instrumentalisten mehr, als dass er sie führte. Das Programm brachte kleinere Orchesterstücke von Mussorgski, Rimsky-Korssakow, Tschaikowsky, Sserów und eine Symphonie von Skrjabin. Über das letztgenannte Werk muss das Urteil sistiert werden, bis eine bessere Aufführung stattfindet, ebenso über die ganz indisponierte Sängerin Friederike Almen. Das Beste, was der Abend bot, war Busoni's Spiel; selten wirkte das Lisztsche Konzert in Es-dur so überzeugend, wie diesmal. — Dass das Mozartsaal-Orchester wirklich bereits leistungsfähig ist, bewies Karl Panzner, als er Liszts Faust-Symphonie vorführte; auch das Meistersinger-Vorspiel geriet trefflich. Herr Senius, der in dem Lisztschen Werke das Tenorsolo ganz herrlich gesungen hatte, trug ausserdem noch Walthers Preislied schwungvoll mit hinreissender Verve vor. Die reichsten Ehren erntete der Dirigent, dem stürmische Ovationen zuteil wurden. — Der Sternsche Gesangverein gab noch zum Schluss der Saison ein Konzert, in dem indessen die Sängerschaar mehr zuhörte als mitwirkte, denn das Programm enthielt vorwiegend Instrumentalmusik. Nur an der Beethovenschen „Phantasie“ beteiligte sich der Gesangverein. Konrad Ansorge spielte die wichtige Klavierpartie, ohne etwas damit anfangen zu können. Lula Mysz-Gmeiner liess in dem Altsolo der Brahmsschen „Rhapsodie“ Grösse des Tones vermissen, sang aber warm im Ausdruck; weit besser gelangen ihr danach mehrere Lieder von Hugo Wolf mit Orchesterbegleitung. Den Männerchor zu dem Brahmsschen Werk stellte der „Berliner Lehrergesangverein“ (Felix Schmidt). Den Hauptakzent hatte Oskar Fried auf die Orchesterstücke gelegt: „Meistersinger“-Vorspiel, „Die stillste Stunde“ aus „Gloria“ von Jean Louis Nicodé und „Till Eulenspiegel“ von Richard Strauss. Eminent eigenartig in der Klangwirkung und in der Entwicklung der thematischen Motive, interessierte lebhaft das Nicodésche Stück, das allerdings, aus dem Zusammenhange des Ganzen herausgenommen, nicht leicht zu verstehen war. Oskar Fried dirigierte mit sicherer Herrschaft über die Philharmoniker, die einen guten Tag hatten.

E. E. Taubert

Eine wirklich gut gemeinte Gedächtnisfeier für Ludwig Thuille veranstaltete die Altistin Elisabeth Gerasch; den vokalen Teil vertrat ausserdem Emilie Herzog und der unter Max Eschkes Leitung stehende Männergesang-Verein Caecilia Melodia; die Herren Bos und van Lier spielten die Sonate für Klavier und Violoncell, die Herren Ferrier, Kurth, Flemming, Schubert, Rüdel und Lange das Sextett für Klavier und Blasinstrumente, wohl des früh verstorbenen Komponisten populärstes Werk. — Dem zehnjährigen Todestage von Brahms galt eine Veranstaltung der Herren Barth, Wirth und Hausmann; Meister Mühlfeld wirkte im Klarinetten-Trio und -Quintett mit (Violinen: Halir und Karl Klingler). — Sophie Heymann-Engel brachte mit den Herren A. George Walter und Sistermans Bachs sog. Kaffeekantate zur Aufführung, begleitet von dem ausgezeichneten Flötisten Prill und dem neugebildeten Streichquartett Ossip Schnirlin, Schuch, Breest und Fritz Becker. — Cesare Barison, ein tüchtiger Geiger mit grossem Ton und weit fortgeschrittener Technik, liess sich hier erstmalig hören. — In dem Konzert der stimmbegabten Sopranistin Lucie Alice König beanspruchte der mitwirkende Geiger Hans B. Hasse das grössere Interesse. — Der junge, sehr talentvolle Geiger Florizel von Reuter brachte unter Leitung des Komponisten Christian Sindings im Vergleich zu dessen erstem Violinkonzert ungebührlich vernachlässigtes zweites (op. 60) zu Ehren und interessierte auch mit Vieuxtemps' E-dur Konzert; in seinem Konzert (Mozartsaalorchester) wirkte wieder der gleichfalls talentierte junge Klavierspieler Arthur Newstead mit (Liszts Es-dur Konzert).

Wilhelm Altmann

Carl Beutel stellte sich als gewandter Klavierspieler ohne hervorstechende Eigenschaften vor. Pauline Miller-Chapman ist die glückliche Besitzerin einer ausserordentlich schönen und kräftigen Altstimme, die in allen Lagen gut ausgeglichen ist. Stimmlich ist auch von Berthe Berg-Boulin Gutes zu melden. Die Pianistin Elsbeth Overlack missbrauchte den Schubert-Lisztschen Erlkönig, um physische Kraft und äusserst oberflächliche und manirierte Auffassung zur Schau zu stellen. Ida Pepper nennt ausser kräftigem Altmaterial wenig ihr eigen, das sie zum öffentlichen Auftreten qualifiziert. Emmy Baer hat einen mächtigen, metallischen und umfangreichen Sopran, legt jedoch zu viel Gewicht auf das rein Gesangliche und vernachlässigt, trotz guter Aussprache, die Dichtung, wodurch der Vortrag abgerissen und unbefriedigend wirkt. Die Violinistin Ebba Hjertstedt spielt zwar rein, ist aber sonst in jeder Hinsicht noch vollkommene Anfängerin. Dagegen könnte Irene von Brennerberg eine tüchtige Künstlerin sein, wenn sie deutsche

Digitized by Google

Korrektheit und Pedanterie mit Esprit und Poesie zu vereinigen verstände. In Vieuxtemps' Phantasie Caprice traten alle ihre Mängel zutage, während sie ein Adagio von Spohr mit viel Glück vortrug. Ihre Technik ist zuverlässig, der Ton gross. Eine sehr tüchtige Pianistin mit lobenswertem Anschlag ist Maria Hugen. Grosse Begabung zeigte Norah Drewett. Horatio Connell besitzt einen weichen, schönen, leider sehr kleinen, gut geschulten Bass-Bariton. Das „Berliner Damen-Vokalquartett" bewies in seinem ersten Konzert ernsten Fleiss, so dass der Erfolg kaum ausbleiben kann. Vorläufig ist das Resultat leider noch nicht befriedigend. Die vier sehr schönen Stimmen von Emmy Collin, Elisabeth Schulz, Else Vetter und Sonja Beeg passen gut zueinander; infolge starker Nervosität war jedoch die Intonation recht schwankend. Der Vortrag könnte belebter und dynamisch abgestufter sein, auch die Aussprache ist zu verbessern. Für den Anfang hatten die Damen sich wohl zu schwierige Aufgaben gestellt. Die mitwirkende Pianistin Helene Obrónska bot annehmbare Leistungen. Erfreulicher war der Liederabend von Clara Schaeffer. Der grosse, klangvolle Sopran müsste allerdings den kehligen Beiklang verlieren, um voll wirken zu können. Gertraud Langhein litt an starker Indisposition, konnte daher ihre augenscheinlichen Vorzüge wenig entfalten. Sie scheint einen hübschen Sopran zu besitzen, spricht aber undeutlich aus. Ihr Programm war mit Geschmack aufgestellt. Helene Martini hat einen volltönenden, gut geschulten Alt. Bedauerlich ist, dass sie mitunter etwas zu hoch singt. Die Auffassung zeugt von Verständnis. Die sie unterstützende Geigerin Laura Helbling-Lafont müsste vor allem ihrem Ton Weichheit und Schmelz verleihen. Iduna Walter-Choinanus gehört zweifellos zu den interessanten Sängerinnen, nicht nur stimmlich. Der Inhalt der Dichtungen wird von ihr nicht völlig erschöpft, immerhin weiss sie die Zuhörer zu fesseln. Cornelia Rider-Possart bewährte sich wieder als treffliche Klavierkünstlerin.

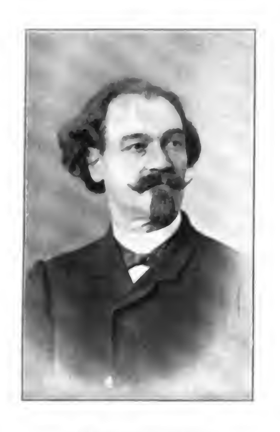
Arthur Laser

Ein von Jan Ingenhoven mit dem Philharmonischen Orchester veranstaltetes holländisches Konzert zeigte in Joh. Wagenaar ein formell- und instrumentierungstechnisch reifes Talent von gesundem Empfinden. Seine Ouvertüre „Cyrano de Bergerac" ist nur etwas zu lang geraten. Ähnliche Vorzüge wiesen zwei Orchesterwerke von Cornelie van Oosterzee auf, die jedoch keine markantere Physiognomie haben. In „Geraints Brautfahrt" schien mir die programmatische Idee nicht plastisch genug gegliedert und wiedergegeben; ein Vorspiel zu „Jolanthe" verrauschte ohne Nachhall. Repräsentierten diese beiden Namen ein immerhin achtbares Können und Wollen, so waren des Konzertgebers eigene Orchesterversuche „Zarathustras Lied" und „Italia" Nieten. Sowohl in technischer, wie auch in inhaltlicher Hinsicht. Zudem sind das merkwürdig gesuchte und schlimm instrumentierte Stücke. Auch Lieder von Kor Kuiler und Anna Cramer trugen keinerlei bemerkenswerte Züge. Sie waren sehr alltäglich. — Wollte man Deutschlands moderne Liedproduktion nach dem ersten Vortragsabend von Hans Buff-Giessen beurteilen, so käme übrigens auch hier kein rechtes Plus heraus. Von Wilhelm Bergers — teilweise hohe Opuszahlen tragenden — Liedern ragte nur eines, „Im Sturme", unter sieben Geschwistern hervor, das ein temperamentvolles Aufbegehren und eine gewähltere Faktur und Harmonik als das saubere, glatte, antlitzlose Einerlei der anderen Lieder darstellte. Den Gegenpol zu ihnen bilden die Lieder Stephan Krehls: ein beinah überbrahmsisch anmutendes Ausweichen vor natürlich fliessenden Linien. So ermangelten sie, da ihr positiver Musikgehalt nicht sehr kräftig ist, zumeist einer ansprechenden Wirkung. Ein ernstes Wollen, aber trockenen Beigeschmackes, spricht aus ihnen. Als das relativ blühendste von acht Liedern erschien mir „Was du mir bist". Doch ist gerade dieses auch melodisch etwas brahmsisch geraten. Der Stärkste des Abends war Arnold Mendelssohn, dessen „Kehraus" und aus dem „Italienischen Liederbuche" Heyses vertonte Gesänge überall wirken werden. War es nur eine unglückliche Auswahl, die daneben drei recht farblose Gesänge des Tonsetzers bescherte und dem ganzen Abend ein so wenig markantes Gepräge verlieh? Wir meinen, in Deutschland blühe vielerorten das Kunstlied reicher, als dieser Abend dartat. — Ernst von Dohnányi hat beispielsweise in seinem „Lenzhusar" und „Bergtrolls Braut" eine Probe recht gewählter Tendenzen gegeben. In den anderen, von dem stimmbegabten und künstlerisch strebenden Baritonisten Alfred Hassler vorgetragenen Liedern konnte man freilich noch nichts von kompositorisch belangreicherer Begabung des zukunftsreichen Pianisten gewahren. — Ein anderer Baritonist, Hermann Weissenborn, hat offenbar an sich gearbeitet. Seine Stimme kam mir aber gegen früher scharf geworden vor. Piano, Verinnerlichung des Vortrages und Verteilung von Licht und Schatten sind bei diesem Sänger noch weit feinerer Kultur bedürftig. — Auch Lisa Meyrówitz singt mit scharfem, dazu schwachem Stimmchen. Sie strebt nach gutem Ausdruck, behandelt aber das Tempo noch viel zu frei, auch sind die Töne in der Bewegung im einzelnen nicht deutlich genug markiert. — Teify Davies endlich singt sehr guttural, namentlich in der Tiefe. Ihr Mezzosopran ist noch wenig ausgeglichen. Gutes Streben ist zu merken, aber mit ihrer mangelhaften Aussprache des Deutschen und ihrer ganzen Vortragsart passt sie vorläufig noch nicht recht in den grossen Konzertsaal.

Alfred Schattmann

BRESLAU: Die Saison ist zu Ende. Ihre letzten Ausläufer waren die Neunte Symphonie von Beethoven und die Matthäuspassion von Bach. Die ausgezeichnete Wiedergabe der Neunten brachte dem Dirigenten, Dr. Dohrn, stürmische Ovationen ein. Die Freude über die Leistungen des Chors (Singakademie) und des Orchesters wurde einigermassen beeinträchtigt durch die knapp den Durchschnitt erreichende Leistung des Frankfurter Soloquartetts. Unser Breslauer Vokalquartett (Volke und Genossen) ist entschieden besser, vor allem ausgeglichener. Im letzten Kammermusikabend des Orchestervereins wurde wieder ein Versuch gemacht, den Gesang einzuführen. Man

Digitized by Google



FRIEDRICH SCHMITT



VI. 15

Digitized by Google

stellte zwischen Streichquartette von Mozart und Brahms je drei Duette von Mozart und Brahms, berief zu ihrer Ausführung zwei Breslauer Sängerinnen (Hedwig Boenisch und Maria Freund) und hatte mit diesem Programm besten Erfolg. Der letzte Kammermusikabend des Pieperschen Konservatoriums brachte Werke von Tschaikowsky und Grieg und ein sympathisches Werk (Quintett für Klavier und Streichquartett D-dur op. 42) von Zdenko Fibich. Mit grossem Erfolg konzertierten hier Artur Schnabel und Wilhelm Backhaus. Auch Therese Behr-Schnabel hat uns wieder besucht. In dem Konzert eines Berliner Synagogenchors (Dirigent Weinbaum) fiel Paula Weinbaum durch die Schönheit ihrer Altstimme auf. Bemerkt wurde das Konzert unseres einheimischen Pianisten Hugo Standke. In der Matthäuspassion taten sich hervor Richard Fischer (Tenor), Hess van der Wyk (Bass) und Musikdirektor Ansorge (Orgel). J. Schink

DORTMUND: Der Musikverein führte den „Totentanz" von Woyrsch auf. Die einzelnen Bilder vermochten wohl das Gemüt zu erschüttern, ohne aber durch die geheimnisvolle Erhabenheit des Todes bis ins Innerste zu ergreifen. Um die Wiedergabe machten sich sowohl der Chor und die Solisten Olga Klupp-Fischer und Jungblut, wie auch das Philharmonische Orchester wohlverdient. Letzteres sammelte in einem Hegar-Konzert des Lehrergesangvereins, einem Fürst Reuss-Konzert zum Besten der Orchester-Pensionskasse und einem Brahms-Abend, in denen u. a. die f-moll Symphonie des Fürsten, die tragische Ouvertüre und die Serenade Werk 11 von Brahms zum Vortrag gelangten, unter Hüttners feinfühliger Leitung neue Ehren zu den alten. Laugs bot in den Männerchören „Gewitternacht", „Kaiser Karl in der Johannisnacht" und dem „Totenvolk" erstklassige Leistungen, Hegar selbst dirigierte sein Werk „Das Herz von Douglas". Hervorragende raffinierte Orchestermalerei zeichnet die Meerfahrt, den Zug durch die Wüste und die Schlacht gegen die Araber aus, während dem Chor und den Soli mehr eine erzählende Rolle zugeteilt ist. Die Pfade absoluter Musik, sich stützend auf Bach, Beethoven, Brahms, wandelt Fürst Reuss in seiner f-moll Symphonie. Sie trägt in knapper Form mehr den Charakter des Weichen und Anmutigen, als den der Stärke und der Kraft, nimmt aber durch die künstlerische Anspruchslosigkeit unbedingt ein. Der 90. Psalm für Solo und Chor mit Orchester, von einem musikfestlichen Chor erfolgreich wiedergegeben, steigerte sich zu einem gewaltigen Eindruck. Die Soli sowie einige Lieder wurden von dem Baritonisten Armster vortrefflich ausgeführt. In dem Brahms-Abend glänzte Frau Kraus-Osborne mit ihrem durchgeistigten Liedervortrag. Die Rhapsodie für Männerchor mit dem Altsolo erzwang sich durch ihre Vortrefflichkeit eine Wiederholung, und der wohlgeschulte Frauenchor brachte unter Holtschneider die Gesänge mit Harfe und zwei Waldhörnern (Es tönt ein voller Harfenklang usw.) zu wundervoller Wirkung. Der Palmsonntag bescherte uns die Matthäus-Passion unter Janssen. Von den Solisten war der Evangelist des Herrn Senius hervorragend, der Christus des Herrn van Oort zu rührselig, die Damen Mientje Lammen und Annemarie Huber genügten überhaupt nicht. Heinrich Bülle

DRESDEN: Das Palmsonntagskonzert im Königlichen Opernhause brachte unter Hagens sorgfältiger Leitung auch diesmal das gewohnte Programm: Schlusszene des ersten Aktes und Karfreitagszauber aus Wagners „Parsifal" (Solisten die Herren Grosch und Rains) sowie Beethovens „Neunte" mit den Damen Wedekind und Schäfer und den beiden schon genannten Sängern als Solisten. Hedwig Schweicker, von Max Pauer begleitet, und Elena Gerhardt, mit Arthur Nikisch als Meister am Flügel, erzielten mit ihren höchst genussreichen Liederabenden grosse und voll berechtigte Erfolge. Ludwig Wüllners zweiter Abend brachte nicht weniger als einunddreissig Gesänge von Hugo Wolf, von denen die ernst gestimmten trotz stimmlicher Indisposition meist recht gut gelangen, während bei den heiteren Wüllners Mangel an Humor und Natürlichkeit deutlich hervortrat. Bertrand Roth, der hervorragende Dresdner Klavierkünstler, erzielte mit einem Beethoven-Sonatenabend einen tiefgehenden Eindruck durch die tonlich schöne und meisterlich ausgereifte Wiedergabe der Sonaten. Die Petrische und die Lewingersche Kammermusikvereinigung schlossen ihre dieswinterlichen Serien in vollwertiger Weise ab, und nach Verdienst seien hier auch die Schlusskonzerte des „Königlichen Konservatoriums" und der „Dresdner Musikschule" erwähnt, weil sich an diesen Abenden die Leistungsfähigkeit beider Anstalten auf das erfreulichste zeigte. F. A. Geissler

FRANKFURT a. M: Hermann Suter aus Basel berührte unser musikalisches Leben jüngst aus zwei verschiedenen Anlässen, erstlich als Komponist eines Streichquartetts D-dur, das durch die hiesige Quartettvereinigung (H. Hock und Gen.) eingeführt wurde und bei knapper Fassung unzweifelhaft interessante Züge trägt, bald danach aber als sicherer Orchesterdirigent im Museum, wo ihm freilich der „Zarathustra" von Strauss besser glücken wollte als der Bach-Stil in der D-dur Suite oder die Wagner-Fragmente aus der „Götterdämmerung", bei deren Brünnhilde-Schlussgesang Lucy Weidt aus Wien mit schönstem Erfolg eintrat. Einen glänzenden Bach-Abend bereitete Siegfried Ochs mit dem Rühlschen Verein, der seine Kräfte in vier Kantaten des grossen Meisters mit aller Fülle entfaltete. Es ist verständlich, wenn Dirigenten, denen Bach eine solche Herzenssache ist, wie hier der Fall, das unvergängliche Leben dieser grossartigen Tonkunst so voll auszuschöpfen suchen, wie es in diesem Konzert geschah; ein gelegentliches Zuviel in dieser Richtung betrachten wir als natürliche Reaktionserscheinung gegenüber zu einseitig „moderner" Kunstpflege. Zu Ehren von Brahms, der uns vor zehn Jahren entrissen ward, brachte das Opernhaus in seinem letzten Abonnementskonzert die vierte Symphonie des Meisters, aus der aber leider Reichenbergers Taktstab nicht viel herauszuholen vermochte. Weit mehr Beifall als das Werk, dessen inneres verschlossen blieb, errang sich Alfred Reisenauers Klavierspiel, dessen erlesene, geschmackvolle Art man noch einmal in einem eigenen, leider nicht stark besuchten Vortragsabend

Digitized by Google

des Künstlers bewundern konnte. Für Schumanns symphonische Etuden schien er beinahe noch mehr übrig zu haben als für Beethovens As-dur Sonate op. 110. Der Erinnerung an Brahms war auch ein Klavierabend unseres ernstgesinnten M. Schwarz geweiht, und ausser seiner Produktion sei noch der des Rebner-Quartetts gedacht, das ein anregendes und solid gebautes Klavierquartett von H. Schalit (mit dem Komponisten am Pianoforte) als erfolgreiche Neuheit bot.
Hans Pfeilschmidt

FREIBURG i. B.: Die Symphonieabende des Städtischen Orchesters haben mit dem sechsten Konzert ihren Abschluss gefunden. Im Vordergrund des Interesses stand diesmal die hier erstmals gehörte f-moll Symphonie op. 12 von Richard Strauss, ein grossartig angelegtes, in reichster melodischer Fülle ertönendes Werk, in dem besonders das reizvolle Scherzo die geniale Beanlagung des Komponisten erkennen lässt. Ferruccio Busoni spielte Beethovens c-moll Konzert wie ein wahrer Meister und entfesselte in Liszts „Danse macabre" die ganze Bravour seiner aufs höchste entwickelten Virtuosität. An sonstigen Vorkommnissen wären noch zu erwähnen: Saint-Saëns' Symphonie No. 3 (c-moll), Mozarts siebente Serenade (für Streich- und Blasinstrumente), Beethovens zweite Symphonie und Cherubini's Abenceragen-Ouvertüre. Die Solisten waren Susanne Dessoir mit Liedern von Schubert, H. Wolf, Reger, Pfitzner und Weingartner und die Cellistin Margarete Caponsacchi-Jeisler mit Saint-Saëns' a-moll Konzert. Liedervorträge und Virtuosenkonzerte wechselten in reicher Fülle; auf Frau Faliero-Dalcroze folgten Meta Diestel mit Carl Friedberg, Willi Kewitsch, Willy Burmester, Raoul Pugno und erstmals Alfred Reisenauer. — An Kammermusikabenden war gleichfalls kein Mangel; ausser dem Süddeutschen Streichquartett im Verein mit den Böhmen erschienen die Petersburger, Brüsseler und Pariser Streichquartette. Das zweite Konzert des Musikvereins brachte unmittelbar vor der Karwoche (sic) Bachs „Weihnachtsoratorium"; der Oratorienverein am Karfreitag Cherubini's „Requiem" und Bachs Trauerode. Bei allem Respekt vor Cherubini's Meisterwerk wäre gar vielen die gewohnte Matthäus- oder Johannispassion oder zum mindesten eine und die andere der hier noch nie gehörten Bachschen Kantaten lieber und der Würde des Karfreitags entsprechender gewesen!
Victor August Loser

GENF: Das Orchester unter Leitung von Willy Rehberg brachte im achten Abonnementskonzert die „Eroica". Das danach folgende neue Klavierkonzert in e-moll von Henrik Melcer wurde vom Komponisten vollendet zum Vortrag gebracht. Im neunten Konzert kamen ausser der „Pathétique" von Tschaikowsky die Ouvertüren zu „Alceste" von Gluck und „Roi d'Ys" von Lalo zur Ausführung. Camilla Landi sang eine Arie aus „Rinaldo" von Händel, sowie Lieder von Borodin, Cui und Elgar. Das zehnte und letzte Konzert bot „Tod und Verklärung" von Richard Strauss, Vorspiel und Schlussszene aus „Tristan und Isolde" und die „Tannhäuser"-Ouvertüre. Den Höhepunkt bildeten die famosen Leistungen des Violinisten Fritz Kreisler (Brahms' Violinkonzert, sowie Sätze von Corelli, Couperin, Porpora und Tartini). Das siebente Konzert des Lausanner Orchesters (Dirigent Alexander Birnbaum), brachte als Novität Bachs drittes Brandenburgisches Konzert. Die Wiedergabe des interessanten Werkes stand auf gewohnter Höhe. Beethovens Klavierkonzert in c-moll spielte Busoni mit hervorragender Meisterschaft. Im achten Konzert wirkte Eugène Ysaye mit und erzielte mit Mozarts Konzert G-dur einen riesigen Erfolg. Eingeleitet wurde der Abend mit Beethovens Fünfter und beschlossen mit Max Bruchs Violinkonzert in G-dur. — Die „Société de Chant du Conservatoire" unter Leitung von Prof. Leopold Ketten brachte in zwei stark besuchten Konzerten „Ruth", Eglogue biblique von César Franck, sowie „La Vie du Poète", drame symphonique von Gustave Charpentier zur Ausführung. Die Chorleistung war, wie immer, eine ganz vollendete, auch das begleitende Orchester hielt sich sehr wacker. Die beiden Werke machten einen ausgezeichneten Eindruck. Die Soli wurden von den Damen Cecile Ketten, Debogis, L. Ketten und den Herren Campagnola und Deplany vortrefflich gesungen. — Von der „Société de Chant sacré", dirigiert von Otto Barblan, wurde zum ersten Male hier Franz Liszts „Graner Messe" zur Aufführung gebracht. Die Aufführung war mit liebevoller Sorgfalt vorbereitet und geeignet, eine nachhaltige Wirkung hervorzurufen. Die Solisten: die Damen Marie Mayraud, Alice Deville, die Herren Noël Nansen und Jean Reder, das Lausanner Orchester, sowie Organist William Montillet trugen ihr möglichstes zum Gelingen des Ganzen bei. — Im Konservatorium gaben die Damen Chéridjian-Charrey (Klavier) und d'Heilsonn-Combe (Gesang) ein erfolgreiches Konzert, dessen Programm sich aus Kompositionen von Händel, Schubert, Saint-Saëns, Massenet, Weckerlin, Jaques-Dalcroze, Brahms u. a. zusammensetzte.
Prof. H. Kling

HEIDELBERG: Die zehn Konzerte, die der Bach-Verein in der abgelaufenen Saison veranstaltet hat, konnten in grossen Zügen ein Bild von der Entwicklung der modernen Musik geben und stellten somit einen Zyklus dar, in dem die künstlerische Wirkung des Einzelnen durch den Hinblick auf das Ganze gesteigert wurde. Mit Orchesterwerken von Johann Stamitz, Carl Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn in entzückender Weise beginnend, führten uns die Konzerte über Händel zu Johann Christian Bach und Mozart, und erreichten eine weihevolle Höhe mit dem Beethoven-Abend, der eine unübertreffliche Aufführung der „Eroica" bot. Die Symphonie nach Beethoven war durch Schuberts unsterbliche C-dur Symphonie vertreten. Die Romantik kam mit Schumanns „Manfred" zu Worte. Diese Aufführung bildete gewissermassen das Ende des Schumann-Jubiläums, das uns im Sommer 1906 drei herrliche Konzerte beschert hatte. Richard Wagner blieb, als dem Theater angehörig, im Hintergrund. In einem Konzert, dessen Glanzpunkt Bruckners an Schönheiten so reiche d-moll Symphonie bildete, dirigierte Siegfried Wagner zwei seiner eigenen Kompositionen. — Max Reger und Richard Strauss, diese beiden so verschieden gearteten Führer modernster musi-

Digitized by Google

kalischer Bestrebungen, kamen persönlich zu uns. Des ersteren kontrapunktische Kunst ward an Werke von Sebastian Bach in sinnvoller Weise angeknüpft. Max Reger spielte mit Philipp Wolfrum zusammen zwei Bachsche Klavierkonzerte in C und c, dann Regers herrliche „Passacaglia und Fuge"; zwischen diesen beiden Darbietungen erklang unter des Komponisten Leitung die „Serenade" op. 95 in unbeschreiblicher Süsse. Den Meisterwerken von Richard Strauss war ein eigener Abend (der vorletzte der Saison) eingeräumt. Der Meister dirigierte sein „Heldenleben", „Tanz der Salome" und „Don Quixote". Es stand ihm zu diesem Zweck ein gewaltiger Instrumentalkörper zur Verfügung, der, was Fülle und Schönheit des Klanges betrifft, auf einer Stufe stand, die sonst wohl bei grossen Musikfesten, aber schwerlich durch die Initiative eines einzigen Musikinstitutes erreicht wird. Was Strauss mit solchen Mitteln zu leisten versteht, weiss jeder, der den genialen Dirigenten kennt; und so gestaltete sich dieser Abend zu einem Ereignis, das allen, die es erlebt haben, unvergesslich bleiben wird. Durch eine rein instrumentale Leistung war es nicht mehr zu überbieten; aber durch Mitwirkung seiner in diesem Winter besonders stattlichen Chormassen wusste der Bach-Verein seinen Veranstaltungen einen grandiosen Abschluss zu erteilen. Liszts „Christus" erfuhr unter Wolfrums Leitung eine Wiedergabe von hinreissender Wirkung. — Haben wir bis jetzt die Hauptpunkte des Programms hervorgehoben, so wollen wir nun die Solisten nennen, die im Verein mit dem trefflichen Orchester die gewaltige Aufgabe lösten: Carl Wendling und Heinrich Kiefer, Ernst v. Possart (als Rezitator), Fräulein Buisson (Brüssel), Ejnar Forchhammer, Frau Altmann, Friedrich Carlén, Tilly Koenen, Frau Gattermann, Fräulein Schnaudt, Wolfgang Ankenbrank und Carl Scheidemantel. — Neben den Konzerten des Bach-Vereins liefen andere Unternehmungen einher. Otto Seelig veranstaltete interessante Kammermusik-Abende, die das Brüsseler, das Böhmische und das Petersburger Streichquartett, sowie die Herren Becker und Kortschak in unsere Stadt führten. — Das neugebildete Kaim-Orchester (Mannheim) spielte unter Peter Raabe die neun Beethovenschen Symphonieen.— Die Heidelberger Musikalische Gesellschaft veranstaltete zwei genussreiche historische Konzertabende. Zahlreiche Darbietungen einheimischer und fremder Künstler müssen wir hier aus Raummangel übergehen. — Wenn somit das Musikleben Heidelbergs aus sehr mannigfaltigen Elementen zusammengesetzt ist, so verdankt es doch seine von Jahr zu Jahr sich steigernde Bedeutung der nie ermüdenden Tatkraft Philipp Wolfrums. Er vereinigt in seiner Person Eigenschaften, die sich nicht häufig in dieser Weise zusammenfinden. Er ist nicht nur ein ausgezeichneter und vielseitiger Künstler, sondern auch ein hervorragender Organisator; und dies ist in einer kleinen Stadt, wo die musikalischen Hilfsmittel nicht immer bereit liegen, von besonderer Wichtigkeit. Dr. B.

KASSEL: In einem der letzten Abonnementskonzerte führte uns die Kgl. Kapelle unter Dr. Beier Regers Serenade vor. Das interessante, liebenswürdige, in den Ecksätzen nur etwas lang geratene Werk gefiel sehr. Ferner hörten wir noch zwei Beethoven-Symphonieen, Brahms' Chor-Rhapsodie, das Siegfried-Idyll und die Passacaglia von Bach-Esser. Liszts Es-dur Konzert spielte Ansorge, ohne viel Dank zu ernten. Gross war dagegen Busoni's Erfolg mit Beethovens c-moll Konzert. Die Soli von Mozarts Konzertante für Violine und Viola erfuhren durch Konzertmeister Hoppen und Kammermusikus Keller treffliche Vertretung. Frau Hertzer-Deppe erfreute mit dem verständnisvollen Vortrag von Liedern und des Altsolos in der Rhapsodie. Reinhold Hermans dramatische Szene „Dido", unter Leitung des Komponisten von Frau Kutscherra de Nys mit hoher Künstlerschaft und viel Temperament vorgetragen, erwies sich als fein gearbeitete und sehr wirkungsvolle Komposition, ebenso wie in den Kammermusiken desselben Komponisten Klavierquartett in B, vor allem die gefühlswarme, vornehme Melodik des Adagios und das äusserst reizvolle Intermezzo, das da capo verlangt wurde. Den Klavierpart vertrat dabei meisterlich der Komponist selbst. Beethovens cis-moll- und Griegs g-moll Quartett bildeten ferner die Hauptspenden der Herren Hoppen, Gählert, Keller und Monhaupt. — In zwei Konzerten des Oratorienvereins (Dirigent Hallwachs) hörten wir Haydns „Schöpfung", das „Lied vom Werden und Vergehen" von W. de Haan, Beethovens „Meeresstille und glückliche Fahrt" und den Sonnengesang aus Tinel's „Franziskus". Von den Solisten der „Schöpfung" gefiel am besten A. van Eweyk; auch Richard Fischer war nicht übel. Frau Ettinger entsprach diesmal den Erwartungen nicht. Ihrem Gesang fehlte die natürliche Frische. Im zweiten Konzert errang Herr Forchhammer jubelnden Beifall, ebenso der Violinist Hans Lange mit der Chaconne von Bach u. a. Die Chorleistungen waren lobenswert. In einem Konzert der Liedertafel spielte R. Ganz mit grossem Erfolg. Dass Burmester und Wüllner mit eignen Konzerten ihren alten Zauber ausübten, dass Frau Carreño im Verein mit der trefflichen Sängerin Elena Gerhardt Jubel erweckte, bedarf nicht der Versicherung. Exquisite Genüsse bot ein Klavierabend Max Pauers. Auch der Anton Foersters brachte viel Schönes, ebenso Konzerte der Pianistin Erika von Binzer und Sahlas, der Sängerinnen Knüpfer-Egli und Knüpfer und des Pianisten Weinreich, des Cellovirtuosen Samazeuilh und der Pianistin Brettschneider.

Dr. Brede

KÖLN: Bei der vom Tonkünstlerverein für Ludwig Thuille abgehaltenen Gedächtnisfeier sprach Gerhard Tischer in warmherziger und interessanter Weise über den Verstorbenen, indem er dessen äusseren Lebenslauf skizzierte und Thuilles Bedeutung als Komponist und Lehrer in klarer Beleuchtung zeigte. Bei dem aus Kompositionen Thuilles zusammengesetzten musikalischen Programm betätigten sich zumal Fritz Steinbach, sowie die Pianistinnen Elly Ney und Hedwig Meyer recht erfreulich. — Das zehnte Gürzenich-Konzert vermittelte den Hörern nach der Zusammenstellung des Programms wie seiner Ausführung besondere Genüsse. Eine ausserordentlich schöne Wieder-

Digitized by Google

gabe von Beethovens c-moll Symphonie, bei deren genialer Auslegung sich Fritz Steinbach in seiner ganzen Dirigentengrösse zeigte, bildete den ersten Teil des Konzerts. Raoul Pugno spielte Rachmaninow's zweites Konzert, c-moll, eine der gehaltvollsten Arbeiten jüngster Zeit auf diesem Gebiete, die reich an interessanten Ideen und in ihrer, das Orchester auf weiten Strecken gegenüber dem solistischen Klavier bevorzugenden Ausgestaltung ungemein temperamentvoll behandelt ist. Später liess Pugno César Francks symphonische Variationen folgen, die mehr im akademischen als im allgemeinen Sinne wertvoll und anregend sind. Steinbach brachte des weiteren d'Indy's „Fervaal"-Vorspiel und dann in hinreissendem Schwunge die „Euryanthe"-Ouvertüre. — Seine alljährliche grosse Brahms-Huldigung beging Steinbach im elften Gürzenich-Konzert mit einer glänzenden Aufführung des Requiems, der vier ernsten Gesänge und der c-moll Symphonie. Als in jeder Hinsicht hochstehende Solisten wirkten Jeannette Grumbacher-de Jong und Felix v. Kraus. — In der Musikalischen Gesellschaft hörte man mit vielem Interesse die Sängerin Dora Moran und den Geiger Walter Schulze, welch letzterer namentlich durch seine erstaunliche Technik beim Vortrage von Bruchs schottischer Phantasie und Vieuxtemps' a-moll Konzert berechtigtes Aufsehen erregte. — Im Konzertsaal des Hotel Disch erspielte sich der amerikanische Geiger Albany Ritchie einen schönen Erfolg, den er aber weit mehr rein virtuosen als musikalisch-geistigen Vorzügen verdankte. Nur zu einem schwachen Eindrucke vermochte es sein pianistischer Genosse Wladimir Cernikoff zu bringen. An gleicher Stelle zeigte die Pianistin Clementine Sandhage, dass bei ihrem Spiel Gutes und Minderwertiges in jähem Wechsel nebeneinander stehen, so dass man weder des Wagner-Lisztschen Spinnerliedes, noch aber Beethovens d-moll Sonate froh wurde.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Mit durchschlagendem Erfolg gab Edvard Grieg ein Konzert mit eigenen Kompositionen (Klavierkonzert sehr schön von Frl. Stockmarr vorgetragen). Der hier sich heimisch fühlende norwegische Altmeister wurde sehr gefeiert. Gleichfalls Willy Burmester, der als Dank für die glänzende Aufnahme in Kopenhagen ein grosses Wohltätigkeitskonzert in der mächtigen Rathaushalle (in der damit zum ersten Male ein nicht-dänischer Künstler auftrat) gab. — Sonst besuchten uns d'Albert (an diesem Abend nicht ganz glücklich), Mischa Elman und Lola Rally aus Berlin (eine schlimme Enttäuschung). Der Cäcilienverein feierte würdig den 100. Geburtstag seines Stifters, des Komponisten Henrik Rung, des Vaters des jetzigen Dirigenten.

William Behrend

LEIPZIG: Die lustbewegte „Improvisator-Ouvertüre" von Eugen d'Albert, das stimmungdurchsättigte Vorspiel „Von Spielmanns Leid und Lust" aus der Oper „Der Peifertag" von Max Schillings, die immer noch reizvolle „Harold-Symphonie" von Berlioz (Bratschensolo: Bernhard Unkenstein) und dazwischen Gesangsvorträge der jugendstimmigen Sopranistin Valborg Svärdström-Werbeck, die insonderheit mit der ausdrucksbelebten Wiedergabe schwedischer Lieder von Lindblad, Bror-Beckmann und Lange-Müller entzücken konnte, bildeten das Programm des 21. Gewandhauskonzertes, während in dem mit einer nicht sonderlich subtilen Darbietung von Beethovens achter Symphonie eingeleiteten 22. und letzten nach altem Brauche die „Neunte" erklang, bedeutend und mit besonders schönem Gelingen der ersten zwei Instrumentalsätze und der Freudenhymne interpretiert und ausgeführt durch Prof. Nikisch, das Gewandhausorchester, den durch Mitglieder des Lehrer-Gesangvereins verstärkten Gewandhauschor und ein tüchtiges Solistenquartett (Tilly Cahnbley-Hinken, Bertha Katzmayr, Paul Reimers und Hans Schütz). Im zwölften und letzten Philharmonischen Konzert hat Winderstein zwischen hochbedeutenden melodramatischen Rezitationen Ernst von Possarts („Das eleusische Fest" und „Das Hexenlied" — beide mit Musik von Schillings) in sehr respektabler Weise die „Eroica" zum Vortrag gebracht. Stilgerecht schön brachte der Bach-Verein unter Karl Straube in der Thomaskirche wieder einmal die „Johannes-Passion" zur Aufführung, wobei denn aus dem Solistenensemble neben den von früheren Aufführungen her schon bestens bekannten Kräften Meta Geyer-Dierich, Martha Stapelfeldt und Arthur van Eweyk sich der junge Frankfurter Tenor Richard Fischer als kunstgeübter, stimmsympathischer Evangelist und Otto Semper als kernig singender Pilatus hervortaten. Einen durch ausserordentlichen Wohlklang und Vollkommenheit der Ausführung überraschenden und enthusiasmierenden Kunstgenuss bereiteten in einem zugunsten des hiesigen Völkerschlacht-Denkmales veranstalteten Konzerte die Vorträge des vom Chordirektor Hugo Rüdel vorzüglich geschulten und geleiteten Opernchors des Berliner Königlichen Opernhauses. Die doppelchörige Lateran-Hymne aus „Rienzi", das Chorgebet aus der „Stummen von Portici", sechsstimmige Gesänge von Brahms, Chorlieder von Bruch, Wagner, Haydn und Stange, sowie als erstaunlichste Leistung der 16stimmige Chor „Der Abend" von Richard Strauss wurden da in seltener Vollendung vorgeführt und dementsprechend denn auch mit ganz ungewöhnlicher Begeisterung aufgenommen. Emmy Destinn streute in das Programm einige Liedergaben ein, und ihre wunderbar gesunde Stimme und hervorragende Vortragskunst, die zunächst an Liszts „Loreley" und Schuberts „Ständchen mit Frauenchor" sieghaft zutage getreten waren, verhalfen auch dem von ihr gedichteten und von Leo Blech komponierten und selbstbegleiteten, ziemlich läppischen Liederzyklus „Der galante Abbé" zu beträchtlichem Erfolge. Carl Halir, der einige Violinsoli beisteuerte, wurde für Spohrs „Gesangsszene" herzlich bedankt und nach einem „Ungarischen Tanze" stürmisch hervorgerufen. Als tüchtiger Begleiter funktionierte Dr. Carl Besl. Sehr erfolgreich brachte der „Leipziger Männerchor" unter Leitung von Gustav Wohlgemuth und unter Mitwirkung des Lautensängers Robert Kothe mit der Wiedergabe von Gesängen aus dem jüngst fertiggestellten „Deutschen Volksliederbuche" den „Humor im deutschen Volksliede" zur Geltung. Ein ganz herrlicher volks-

Digitized by Google

tümlicher Beethoven-Abend des Böhmischen Streichquartetts, an dem Alfred Reisenauer und Emil Pinks sehr verdienstvoll mitwirkten, die sechste Gewandhaus-Kammermusik, in der als Novität ein liebenswürdig schönes Klarinettenquintett op. 19 von Stephan Krehl vorgeführt und sehr beifällig aufgenommen wurde, ein ziemlich wohlgelingendes zweites Konzert des Münchener Streichquartetts mit Jos. Pembaur als trefflichem Mitinterpreten eines nicht sonderlich bedeutenden Klavierquintetts op. 17 von Anton Beer-Walbrunn, und ein letzter Kammermusik-Abend des Brüsseler Streichquartetts, dem die Vorführung von Debussy's hochinteressantem g-moll Streichquartett op. 10 und die Mitwirkung von Elena Gerhardt erhöhten Reiz verliehen, brachten das ungemein reiche Kammermusikleben dieser Saison zum Abschluss. Vielen Beifall fanden die zehn- und zwölfjährigen Knaben Karl und Max Krämer, die in ziemlich vorgeschrittener und gut musikalischer Weise und in mehrfachem Austausch der Instrumente Geige und Klavier spielten; bedeutenderes Violintalent scheint der jüngere Bruder, Karl, zu besitzen. Ernsthaft-Künstlerisches leistete der junge Geiger Albany Ritchie, weniger Fertiges sein Klavierpartner Wladimir Cernikoff. Einem volkstümlichen Liederabende der sympathischen Helene Staegemann, einem durch Gemütsinnigkeit seines Singens und seiner Liedkompositionen angenehm berührenden Vortragsabende des Mezzobaritonisten Martin Jacobi, zwei Liederabenden der nicht uninteressanten, aber immer noch nicht recht kunstreifen Antonia Dolores und einem ziemlich verheissungsvoll abgelaufenen Versuchskonzerte des jungen Bassbaritons Felix Irmscher reihte sich ein zweiter Kompositionsabend des Prof. Alexander Winterberger an, der im Verein mit seiner tüchtig klavierspielenden Tochter Beatrice, der Sängerin Magdalena Eckardt, dem Opernsänger Walter Soomer, dem Konzertmeister Hugo Hamann und dem Violoncellisten Max Kiessling dem Publikum viele, zumeist recht liebenswerte Kinder seiner Muse vorstellte. Schliesslich aber gab es noch eine ganze Menge und zumeist erfreulich wirkendes Klavierspiel: Margarethe Eussert, Martha Schaarschmidt und Robert Adams-Buell folgten einander mit recht bedeutenden, lebhaft interessierenden pianistischen Leistungen, ihnen reihte sich der durch Impetus und Bravour wirkende Pianist Ignaz Friedmann an, und all diesem talentvoll Werdenden und Reifenden stellte d'Albert mit einem Klavierabende, der mit den ersten zwei Vorträgen (der f-moll Sonate von Brahms und der e-moll Sonate von Beethoven) etwas unruhevoll anhub, den Typus reifster und vollkommenster Künstlerschaft gegenüber. d'Albert wurde mit endlosem Jubel aufgenommen und musste vier Zugaben spenden, ehe man ihn nach seinem geliebten Süden weiterziehen liess. Arthur Smolian

LUZERN: Die vier vom städtischen Musikdirektor Peter Fassbaender geleiteten Abonnementskonzerte brachten von grössern Orchesterwerken Josef Rheinbergers „Wallenstein"-Symphonie, Borodin's „Steppenskizze", Friedrich Kloses „Interludium", die d-moll Symphonie von Schumann, Schuberts B-dur Symphonie, die Suite aus dem Ballet „Plantée" von Rameau, das Händelsche D-dur-Konzert für Solo-Streichinstrumente und Orchester. Als Solisten beteiligten sich an diesen Konzerten die Pianistin Norah Drewett aus Paris (a-moll Konzert von Schumann), der Geiger Fritz Hirt aus Luzern (Tschaikowsky-Konzert), der Pianist Peter Fassbaender als Interpret eines neuen Konzerts für Klavier und Orchester von Albert Meyer, städtischem Musikdirektor in St. Gallen, das Rehberg-Trio aus Genf (c-moll Brahms und c-moll Smetana, sowie Klaviersoli von Willy Rehberg), die Konzertsängerin Mme. Debogis-Bohy aus Genf. — Der von Fassbaender geleitete gemischte Chor „Städtischer Konzertverein" brachte Bachs Johannes-Passion. Die 150 Sänger zählende „Liedertafel" sang a cappella Hegars „Totenvolk", V. Andreaes niederländisch stilisiertes Chorlied „Lieblich hat sich gesellet" und H. Jüngsts „Russisches Volkslied", mit Orchester Rheinbergers „Tal des Espingo" und H. Hofmanns „Nordische Meerfahrt". — Der 130 Sänger starke „Männerchor", ebenfalls unter Fassbaenders Leitung stehend, trug a cappella Attenhofers „Am Rhein", Podbertskys „Verschneite Mühle" und Josef Frischens „Venetianisches Lied" vor, mit Orchester Bruchs „Leonidas". Das Baritonsolo sang der Konzertsänger Althans aus Bern. — Zusammen mit dem Genfer Geiger Robert Pollak veranstaltete Fassbaender zwei Sonatenabende, sowie mit seiner Gattin, Mezzo-Sopranistin Lydia Fassbaender, eine dem Vortrag von Liedern eigener Komposition gewidmete Soiree. In einem eigenen Konzert spielte Paderewski u. a. die Schubert-Lisztschen „Soirées de Vienne" und „Erlkönig", sowie zwei Lisztsche Rhapsodieen. Schmid

PARIS: Die Neuheiten, die in den letzten Wochen in den Symphoniekonzerten auftauchten, waren bescheidener Natur. Als allgemeiner Zug ist herauszuheben, dass es sich meist um Orchestrierung kleiner Stücke handelte, die schon für Klavier- oder Kammermusik eingerichtet alles gaben, was sie zu geben hatten. Maurice Ravel, dessen raffinierte, hochmoderne Klaviermusik bereits eine gewisse Verbreitung gefunden hat, schrieb z. B. seine „Barke auf dem Ozean" zuerst für Klavier. Immerhin behält auch die Orchesterbearbeitung, die Colonne hören liess, genug Originalität. Seltsam ist dagegen, dass Gabriel Fauré seine für jugendliche Hände berechneten, vierhändigen Klavierstücke „Dolly" von Henri Rabaud für das Konzert Chevillard orchestrieren liess, denn diese angenehmen Kleinigkeiten tragen so wie so wenig zu seinem Ruhme bei. Eine alte, aber doch sehr interessante Neuigkeit bot das Konservatoriumskonzert mit Bachs weltlicher Kantate „Der besänftigte Äolus". Auch Godard's „Tasso" und Widor's „Walpurgisnacht" wurden mit Erfolg den Abonnenten des Konservatoriums vorgeführt. Die „Société Bach" erfreut sich einer steigenden Beliebtheit. Der aus Dilettanten gebildete Chor hat einige Verstärkung erfahren, und der Saal des christlichen Jünglingsvereins in der Rue de Trévise wird bald zu klein sein für die Zuhörerschaft. Die Frühlingskantate und „Halt' im Gedächtnis Jesum

Digitized by Google

Christ" waren die letzten Errungenschaften. Der beliebte Berliner Sänger Georg Walter, der auch dieses Jahr wiederkehrte, um die Tenorkantate „Ich elender Mensch" zu singen, wurde im letzten Konzert durch Herrn Engel abgelöst, der trotz seiner französischen Bühnenlaufbahn genug Elsässer geblieben ist, um auch in deutscher Sprache recht gut zu singen. — Die „Soirées d'Art", die Schöpfung des Posaunisten Barrau, brachten es in diesem Winter auf sechzehn Konzerte. Im letzten wurden das sechste und vierzehnte Streichquartett Beethovens durch das Quartett Hayot mit mehr Geist als Gemüt ausgeführt. Louise Grandjean von der Grossen Oper trug drei Lieder von Leo Sachs vor, der lange Zeit nur als begabter Dilettant galt, sich aber immer mehr als ernst zu nehmender Tonsetzer Geltung verschafft. — Im letzten Konzert Sechiari wurde auch ein Orchesterstück von Sachs, „Lamento" betitelt, mit Gunst aufgenommen. — Eine interessante Neuerung bot das zweimal konzertierende Damenstreichquartett Lavsi-Clément. Die vier jungen Damen sind trefflich eingeübt und wussten auch das in Paris noch nicht gehörte, etwas opernhafte Programm-Quartett von Smetana zu gehöriger Wirkung zu bringen. — Die Pianisten, die im ersten Teil des Winters sehr zurückhaltend waren, haben eine starke Revanche genommen. Emil Sauer wurde in zwei eigenen Konzerten durch stürmischen Beifall und Dacapo-Rufe ausgezeichnet. — Gottfried Galston, einer der hervorragendsten Schüler Leschetizky's, eroberte das Pariser Publikum im Sturm, wie einst Rosenthal, und zwar mit ungewöhnlich ernsten Programmen. Im ersten Konzert spielte er nur Bach, im zweiten die fünf letzten Sonaten Beethovens, im dritten, wo kein Platz leer blieb, nur Chopin und zwar alle Etüden und die Hälfte der Präludien. Der Liszt-Abend war etwas schwächer besucht, aber der Brahms-Abend verlief fast ebenso glänzend, wie der Chopin-Abend. — Der Russe Marzian Thalberg hat sich im Laufe der Jahre dem Pariser Geschmack immer mehr anbequemt und verfügt nun über ein sicheres Publikum, dem er sogar die Paganini-Variationen von Brahms mit vollem Erfolg bieten durfte. Die h-moll Sonate und die grosse Polonaise von Chopin waren ebenfalls Glanzleistungen. — Ein neuer Gast, der sehr gut aufgenommen wurde, ist Alice Ripper. Sie bemeistert Chopin durchaus und machte uns mit einem selten gehörten Scherzo à la Russe von Tschaikowsky bekannt. Felix Vogt

PRAG: Die interessanteste Neuheit der Saison war Josef Suk's c-moll Symphonie „Asrael", worin er den beiden erschütterndsten Ereignissen seines Lebens (dem Tod seiner Gattin und seines Meisters Dvořák) ein Denkmal gesetzt hat. Das reife, erfindungsmächtige Stück hat das Ansehen des jungen Komponisten als des ersten unter den Lebenden seiner Heimat allgemein befestigt. G. v. Keussler brachte ein symphonisches Shakespeareprogramm mit schwachen Werken von Berlioz, Liszt, Tschaikowsky und Strauss. Die „Neunte" erlebte unter Dr. Zemanek eine treffliche Aufführung. Eine moderne Orchestermatinee dieses Dirigenten brachte neben allerlei Nichtigkeiten von Jeřabek, Suda u. a. auch Wachsmanns durch Kraft und Klarheit auffallende Ouvertüre zu Feldeggs Faustdrama. Im Philharmonischen fand Boehes „Taormina" unter der Leitung des Komponisten grossen Anklang. Solist war Ysaye. Es verdient festgenagelt zu werden, dass dieser Virtuose sich entschieden weigerte, trotzdem der Dirigent der Konzerte, Kapellmeister Ottenheimer, eigens zu ihm nach Wien reiste, seine Nummern dem Grundgedanken des Programms entsprechend zu wählen und so geschmacklos war, vor Rich. Strauss' „Aus Italien" den Hörpöbel mit einem trivialen Tanzstück zu harangieren. Der Dürerbund brachte einen Madrigalabend (mit der Berliner Vereinigung), einen Regerabend mit dem Leipziger Pianisten Zscherneck und dem Genfer Geiger Poliak, prächtigen jungen Künstlern, und einen „Modernen Liederabend" unseres Prager Intelligenzsängers A. J. Boruttau (Alex. Ritter, Streicher, Sibelius, Wolf). Die Schätze der ernsten Literatur haben der Deutsche und der Tschechische Kammermusikverein ihren Mitgliedern auch diesmal in meist ausgezeichneter Ausführung vermittelt. Dr. Richard Batka

SCHWERIN i. M.: In der letzten Kammermusik des Hoftheaters spielte August Schmid-Lindner (München) im Verein mit Alfred Meyer Brahms' dritte Sonate für Klavier und Violine, jene bedeutende Tondichtung, die mit wiederholtem Hören immer mehr gewinnt. Professor Schmids Spiel fand seine blendendste Wirkung in dem Vortrag Lisztscher Kompositionen. Tschaikowsky's leichtflüssiges d-moll Quartett wurde mit Temperament und Begeisterung gespielt, das serenadenartige Andante liess Alfred Meyers schöne Kantilene voll zur Entfaltung kommen. — Die Karwoche fand ihre traditionelle Weihe durch eine gelungene Aufführung der Matthäus-Passion unter Kaehlers Leitung. Fr. Sothmann

STOCKHOLM: In dieser Saison sind im Königlichen Theater schon fünf Symphoniekonzerte abgehalten worden, von denen die vier ersten von dem finnländischen Kapellmeister Armas Järnefelt dirigiert wurden. Von ihren Programmen, die eine stattliche Reihe örtlicher Novitäten enthielten, war eines klassisch-deutscher, eines modern-deutscher (Strauss und Reger), eines französischer (Debussy u. a.) und zwei nordischer Musik gewidmet. Zwei neue Symphonieen schwedischer Komponisten: Hugo Alfvén (No. 3 in E-dur), unserem begabtesten Symphoniker, und Ruben Liljefors, erlebten ihre erste Aufführung. — Konsertföreningen (Dirigent: Tor Aulin) gab bis jetzt vier Orchester- und zwei Kammermusikkonzerte. Hier wurden Symphonieen von Ernst von Dohnányi (in d) und Anton Andersen (Violoncell-Professor am hiesigen Konservatorium), Strauss' „Macbeth", das Streichquartett in d-moll von Hugo Kaun zum erstenmal aufgeführt. Eine neue tüchtige Triovereinigung, die Pianistin Martha Olson mit den Herren Runnquist und Lindhe, spielte u. a. das Trio Sinfonico von Enrico Bossi. — Von den zwei grösseren Stockholmer Gesellschaften für gemischten Chor führte die eine, Musikföreningen, unter Prof. Neruda Brahms' Requiem, die Graner-Messe von Liszt und mehrere Bach-Kantaten vor; die „Filharmonie" gab einen August Söderman gewidmeten Abend, der seine auch im Ausland

Digitized by Google

bekannte Missa Solemnis als Hauptstück enthielt. — Im übrigen ist unser Konzertleben sehr bunt gewesen. Viele auswärtigen Virtuosen haben den Weg hierher gefunden; man muss nur das Fehlen eines regulären Konzertbureaus bedauern, dem die ökonomische Verteilung der Veranstaltungen obläge. Unter anderen gastierten hier die Violinisten Lady Hallé, Kubelik, Thibaud, Reuter, Mischa Elman und unsere hervorragenden Landsleute Kjellström (Paris) und Julius Ruthström (Berlin), die Pianisten Hambourg, vor allem aber Eugen d'Albert (zum erstenmal), der binnen sieben Tagen ein Riesenprogramm erledigte. Die tiefsten Musikerlebnisse der bisherigen Saison verdanken wir doch vielleicht dem Brüsseler Streichquartett, das eine liebe Gewohnheit daraus gemacht hat, uns einmal jährlich zu besuchen.

Ansgar Roth

VERDEN (Aller): Die nachweihnachtliche Saison brachte uns an Konzerten nicht vielerlei; das wenige bot aber gediegene Genüsse. Im Verein für Kunst und Wissenschaft hinterliess Prof. Lutter durch sein Spiel bleibende Eindrücke. Sehr gefiel auch Frieda Ritter, die als Geigerin ernst zu nehmen ist. Den Tenoristen Leo Gollanin am Flügel zu begleiten, war dem Unterzeichneten ein besonderes Vergnügen. Meisterhaft geschulte Stimme, starke Intelligenz und echtes musikalisches Empfinden. — Der Oratorienverein hatte mit der Aufführung des „Josua" von Händel einen vollen Erfolg. Die Befürchtung, dass die lebhaften Chöre unter den hohen Säulen des herrlichen Doms in akustischer Beziehung an Wirkung Einbusse erleiden würden, hat sich als hinfällig erwiesen. Die Solisten Charlotte Rechtern, Martha Oppermann, Heinrich Schauten und Heinrich Martens boten dem unterfertigten Leiter der Aufführung treffliche Unterstützung.

Ernst Dieckmann

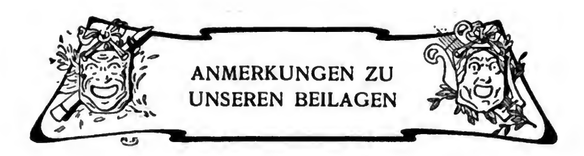
WEIMAR: Die bis zur Eröffnung des Grossherzoglichen Interimstheaters notwendig gewordene Spielpause wirkte auf viele konzertierenden Künstler als willkommene Gelegenheit, das so schon ausgiebig mit Musik überschwemmte Ilm-Athen mit ihren Konzerten zu beglücken. Zunächst erspielte sich Hinze-Reinhold in einem zweiten Klavierabend einen vollen Erfolg; ebenso befestigte Johanna Dietz in einem zweiten nur Schubert und Liszt gewidmeten Liederabend die guten Eindrücke ihres ersten Konzerts. — Zu drei kurz hintereinander gegebenen Klavierabenden verstieg sich Raoul Koczalski, der die selten gelingende Metamorphose vom vielversprechenden Wunderkind zum wirklich ausgereiften Künstler glücklich überstanden hat. — Einen Loewe-Abend gab unser Gmür und bot eine Reihe mehr oder weniger wertvoller Balladen dieses Meisters mit raffiniertester Vortragskunst. — In Paul Reimers lernten wir einen Tenoristen mit sehr sympathischer Stimme und adäquatem Ausdruck kennen. — Unter Degners exakter Leitung kam in einem Musikschulkonzert als Novität eine Symphonie in h-moll von Franz Mayerhoff zur erfolgreichen Aufführung. Das gut instrumentierte, inhaltlich jedoch stark an Opernmusik gemahnende Werk macht eher den Eindruck einer auf äusseren Effekt zugespitzten Suite, denn einer Symphonie.

Carl Rorich

WIESBADEN: Im III. Symphonie-Konzert der Hofkapelle spielte Eugen d'Albert das G-dur Konzert von Beethoven mit zauberischem Klangreiz und hinreissendem Schwung. Auch als Komponist hatte d'Albert glänzenden Erfolg: er dirigierte sein gehaltvolles „Rubin"-Vorspiel und die prickelnde „Improvisator"-Ouvertüre. Lebhaften Beifall errang auch die neue „Ouverture Pathétique" von Bernhard Scholz, ein Werk, das, der älteren Richtung huldigend, durch Reinheit der Form und ernst gedachte Tonsprache für sich einnimmt. — Der Cäcilien-Verein brachte in seinem zweiten Konzert eine Wiederholung des „Franziskus" von Edgar Tinel: das seinerzeit wohl etwas überschätzte Werk erwies sich neuerdings wieder als recht effektvoll. Forchhammer (Tenor) und Hedwig Börner (Sopran) waren zwei Solisten, die sich mit Ehren hören lassen konnten. — Im Kurhaus errang sich in einem „Sonaten-Abend" unser Künstlerpaar Afferni — May Afferni-Brammer ist eine vorzüglich geschulte Geigerin, Kapellmeister Afferni ein Pianist, wie für die Kammermusik geschaffen — bedeutenden Erfolg. An gleicher Stelle erregte in einem Kammermusik-Abend des Irmerschen Quartetts eine neue Cello-Sonate des Magdeburger Kapellmeisters Leland Cossart weitergehendes Interesse: in klassischen Formen sich bewegend, bietet das Werk modern-empfundene, frisch und lebhaft ansprechende Musik, die namentlich im Allegro und Adagio eine mehr als alltägliche Erfindungskraft bekundet; vom Komponisten und dem Cellisten Schildbach gespielt, gefiel die Sonate allgemein. — Noch sei eines Lieder-Abends gedacht, den unser Baritonist O. Süsse veranstaltete: lauter neue, selten oder nie gehörte Lieder, unter denen die zweier einheimischen Tonkünstler E. Uhl und E. Zech beachtenswert hervorragten. Das vorletzte Symphoniekonzert im Hoftheater war zugleich das 100., das Mannstädt an dieser Stelle dirigierte. Stürmische Ovationen wurden dem beliebten Kapellmeister dargebracht. Unter den orchestralen Darbietungen des Programms begrüsste man gern einmal wieder Raffs „Wald-Symphonie", trotz der schon ein wenig gealterten Züge, die die Partitur aufweist. Im Kurhaus konzertierten, neben Frau Bosetti, neuerdings auch der durch seine unfehlbare Virtuosität imponierende Pianist W. Backhaus und die apart gestaltende Gesangskünstlerin Mme. Ackté. Das Kurorchester unter Afferni's temperamentvoller Leitung brachte u. a. Strauss' „Heldenleben" in einer ausnehmend glänzenden Wiedergabe: sie bedeutete geradezu den Höhepunkt unsrer dieswinterlichen Konzertsaison.

Prof. Otto Dorn

Digitized by Google



Neben Palestrina ist **Orlando di Lasso** der grösste Komponist des 16. Jahrhunderts. Sein genaues Geburtsdatum ist uns nicht überliefert, wir wissen bloss, dass er in der ersten Hälfte des Jahres 1532, also vor nunmehr 375 Jahren, zu Mons im Hennegau das Licht der Welt erblickte. Das schöne Porträt, das wir nach dem in München befindlichen Original wiedergeben, stellt den Meister im 50. Lebensjahre dar. Einer früheren Zeit gehört das zweite Porträt an, dem ein kurzer Lebensabriss des Meisters in lateinischer Sprache beigegeben ist.

Für das Porträt **Alexander Scarlatti's**, des berühmten Gründers der neapolitanischen Schule, benutzten wir den trefflichen Stich von H. E. von Wintter aus dem Jahre 1820.

Den Aufsatz George Armins über den Schöpfer der Stimmbildungskunst in Deutschland illustrieren wir durch ein seltenes Porträt **Friedrich Schmitts**.

Es folgt ein Bild der am 3. April im 72. Lebensjahre zu Berlin verstorbenen gefeierten Sängerin **Desirée Artôt de Padilla**. Schülerin der Viardot-Garcia, wurde sie 1858 auf Meyerbeers Empfehlung an die Pariser Grosse Oper engagiert, gastierte aber bald darauf an einer grossen Zahl französischer, belgischer und holländischer Bühnen und ging dann nach Italien, um sich im italienischen Gesang zu vervollkommnen. Als Mitglied der Lorini'schen Truppe kam sie 1859 nach Berlin und feierte am alten Königstädtischen Theater grosse Triumphe, die ihren Weltruf begründeten. Sie sang mehrere Jahre in Deutschland, dazwischen auch in Österreich, Dänemark, England und Russland. 1869 verheiratete sie sich mit dem spanischen Bariton Padilla y Ramos und lebte seit 1889 in Paris, in jüngster Zeit aber wieder in Berlin. Ihre Stimme, von Hause aus ein Mezzosopran, erlangte durch konsequentes Studium eine bedeutende Höhe, so dass sie für die grössten dramatischen Sopranpartieen ausreichte. Am vorzüglichsten war sie in den Koloraturrollen der italienischen und französischen komischen Opern.

Das zu Anfang April im Berliner Königlichen Opernhaus stattgehabte Gastspiel der Monte Carlo-Oper vermittelte dem deutschen Publikum zum ersten Mal die Bekanntschaft mit dem hervorragendsten russischen Bühnensänger der Gegenwart: **Feodor Schaljapin**. Eine gesangliche und darstellerische Glanzleistung von kühnem Naturalismus und genialer Charakteristik ist seine Verkörperung des Boito'schen „Mefistofele"; wir führen den Künstler in dieser Rolle unseren Lesern im Bilde vor.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google
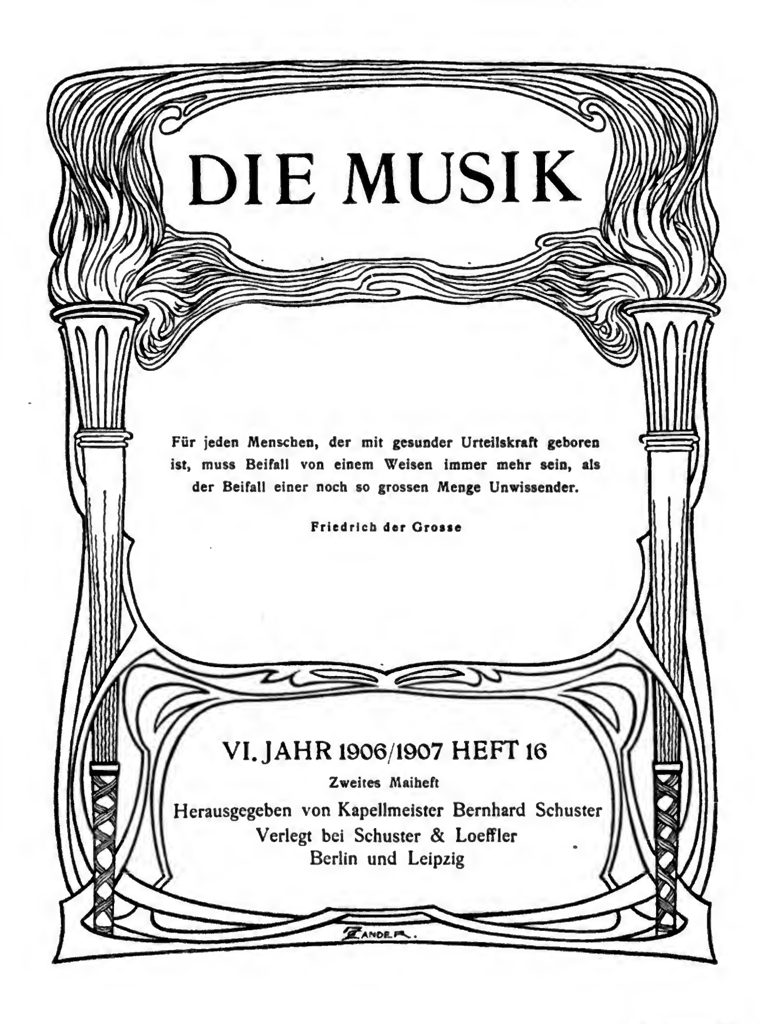


DESIRÉE ARTÔT DE PADILLA
† 3. April 1907



VI. 15

Digitized by Google



Digitized by Google

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google



DER TAUBE MUSIKANT

Erzählt von Dr. Leopold Hirschberg-Berlin



Du glaubst wohl, lieber Leser, dass ich dir jetzt ein Märchen erzählen will? Ein Märchen, in dem allerhand seltsame Begebenheiten und Abenteuer vorkommen? Diesen Glauben lasse bei Seite; denn wenn ich dich jetzt bitte, mir ein halbes Stündchen in ein etwas entlegenes Gebiet zu folgen, so will ich dich doch immer nur an der Hand der Wahrheit gehen lassen. Du wirst dann selbst sagen müssen, dass das wirkliche Leben manches Menschen einem Märchen gleicht, aber einem traurigen, nicht einem fröhlichen, in dem der kindlichen Phantasie Ausblicke auf Pracht, Herrlichkeit und Freudenfeste gegönnt werden.

Der Mann, von dem ich dir jetzt erzählen will, hiess Johann Peter Lyser. Lyser? So fragst du, denn diesen Namen hast du noch nie gehört. Kein deutsches Lexikon der Musik[1]) nennt ihn. Und doch muss dir, wenn du ein eifriger, aufmerksamer Leser dieser Blätter bist, dieser Name schon einmal begegnet sein in dem 2. „Beethovenheft" (Jahrg. II, Heft 6), das zwei Zeichnungen dieses Mannes brachte.

Sein Leben in festen Zügen hinzustellen, wird wohl stets eine Unmöglichkeit bleiben. Aber das ist auch lange nicht so wichtig wie bei den ganz Grossen, wo jeder neue sichere biographische Fund von Bedeutung ist. Wir werden hier im grossen und ganzen ein buntes Wanderleben erblicken, das unsern Freund zwar bis ans Ende seines langen, kummervollen Daseins nicht zur Ruhe kommen lässt, ihn dafür aber mit bedeutenden Männern zusammenbringt, von denen einzelne ihn sogar ihrer innigen Freundschaft würdigen. Teils auf Anregung dieser Männer, teils aus eigenem innersten Antriebe werden wir unsern Lyser seine musikalischen Gaben entfalten, seine Werke schaffen sehen.

Unsere Mitteilungen werden sich in zwei grössere Abteilungen scheiden; jede der beiden wird eine Anzahl kleiner Kapitel enthalten, deren Überschriften Musiker-Namen bilden. Diese Überschriften sind

[1]) Nur Fétis widmet ihm einzelne Zeilen in seiner „Biographie universelle des Musiciens" (Paris 1863, T. V, p. 386) unter der Bezeichnung „Jean Pierre Lysér."

Digitized by Google

aber in der ersten Abteilung nicht wörtlich zu verstehen, sondern mehr von allgemeinen Gesichtspunkten aus zu betrachten, insofern, als sie das Wesentliche aus unseres Helden Leben bezeichnen, das sich vor uns entrollen wird auf Grund mühsam gesuchter und erst in allerneuester Zeit erschlossener Quellen.

I. ABTEILUNG. LYSERS LEBEN

1. Kapitel: Beethoven

Lyser war ein Komödiantenkind. Sein Vater war der spätere sächsische, in hohem Alter gestorbene Hofschauspieler Friedrich Burmeister. Zwei Jahre nach der Geburt des Knaben (2. Oktober 1803) in Flensburg trennte sich der Vater von seiner Frau, und Frau Burmeister heiratete den Schauspieldirektor Mertens, der eines Duells wegen sein Vaterland, die Schweiz, verlassen und den Namen Lyser angenommen hatte. Er adoptierte den kleinen Johann Peter Theodor und liess, soweit dies in seiner Macht stand, dessen grosse musikalische Anlagen ausbilden. Aber bald verschlug das wechselnde Geschick die kleine Familie von einem Orte zum andern; von Flensburg ging es nach Hamburg, dann in die Rheinlande. In Köln sang der Kleine als „wackerer Chorknabe" die Missa in den Kirchen; in Bonn hat er (doch ist dies sehr unwahrscheinlich) vielleicht Beethoven flüchtig gesehen. Und nun setzt die Tragödie seines Lebens ein. Eine heftige Erkältungskrankheit, die den Jüngling in seinem 16. Lebensjahre befiel, griff auf die Ohren über und führte nach 4 Jahren zur völligen Ertaubung.

Es war! — Mir flüstert kein Schneeglöckchen mehr die freudige Kunde zu: Der Lenz erwacht! — Kein Gloria trägt mehr auf den Schwingen der Andacht dies Herz empor, dass es jubelnd anbetet und mit einstimmt in den Lobgesang seliger Myriaden — ach! selbst den verhallenden Donner vernehm' ich nicht mehr und mit ihm die Gewissheit: dass nun beendet der Kampf und aufs neue lächeln wird der reine Himmel! Nur einzelne grelle Schläge schrecken mich empor und dann ist's wieder todt und öde um mich. Entsetzt fliehe ich aus den heitersten Umgebungen, denn jene fröhlichen Menschen mit ihren Scherzen, ihren lachenden Mienen, ihren warmen Herzen — wie Schattenbilder erscheinen sie mir, die, stumm, das laute tonvolle Leben höhnend nachäffen. O Qual! — Wann endest du? Find ich nimmer dein Ziel? Fände es dann mich und bald! — bald.[1])

2. Kapitel: Weber

In dumpfer Betäubung kehrt der elternlose Jüngling (die Mutter war 1821, der Stiefvater 1823 gestorben) in die nordische Heimat zurück. Ge-

[1]) Aus Lysers Künstler-Novelle „Ludwig van Beethoven." (Robert Schumanns „Neue Zeitschrift für Musik" 1834, No. 31) bezw. „Ludwig" (cf. No. 45a in der II. Abteilung dieses Aufsatzes).

Digitized by Google

bieterisch tritt das Leben, die Sorge um das tägliche Brot an ihn heran. Sein grosses Zeichentalent verschafft ihm in Flensburg einige kümmerlich bezahlte Unterrichtsstunden, in Hamburg malt er Theater-Dekorationen. In Flensburg ist es ihm vergönnt, den Meister Karl Maria v. Weber von Angesicht zu Angesicht zu sehen; durch starke narkotische Mittel — Opium und konzentrierte geistige Getränke — ist er imstande, sich für einige Stunden einen Schimmer des Gehörs wiederzugeben. Die Ruhelosigkeit seiner Kindheit — auch Weber, das Komödiantenkind, ward in frühester Jugend von Ort zu Ort verschlagen — packt ihn; er entflieht in Verzweiflung Freunden und Bekannten, nur um nicht bemitleidet zu werden, und verdingt sich als Schiffsjunge auf einem Westindienfahrer. Fünf Jahre lang segelt er auf dem Weltmeer umher; bis zur Insel St. Thomas trägt ihn das Schiff. In der grossartigen Einsamkeit erwacht sein Dichtertalent. Als geprüfter Untersteuermann kehrt er 1828 nach Hamburg zurück.

Zu singen und zu malen
Ist meines Lebens Lust!
Die Töne und die Farben
Sind eins in meiner Brust,
Und sollt' ich Eines lassen,
Ging's mit dem Andern nicht —
Es findet sich zum Bilde
Mir immer das Gedicht.[1]

3. Kapitel: Paganini

Mehrere Beiträge, die Lyser 1829 für die damals vielgelesene Hamburger Zeitschrift „Lesefrüchte" schreibt, machen den bekannten Verlagsbuchhändler Campe, den Verleger Heines und Börnes, auf unsern Freund aufmerksam. Er beschäftigt ihn vielfach und verlegt sein erstes Buch, den komischen autobiographischen Roman „Benjamin"; vor allem aber macht er ihn mit allen schriftstellerischen Notabilitäten Hamburgs bekannt. Daraus erwächst eine dauernde, innige Freundschaft Lysers mit Heinrich Heine. Mehrfach erwähnt ihn Heine in seinen Werken, besonders bei seiner Schilderung Paganini's. Der Geigerkönig war damals zum ersten Male nach Hamburg gekommen und hatte, wie überall, die Menschen fasziniert. Lysers Zeichenkunst — namentlich in der Karikatur — war weit vorgeschritten; einen so dankbaren Vorwurf wie diesen Dämon konnte er sich nicht entgehen lassen. Lysers Paganini-Bildnis ist gewissermassen die Quintessenz seiner zeichnerischen Leistungen, und Heine sagt folgendes darüber:

---

[1]) Aus „Lieder eines wandernden Malers". Leipzig 1834.

Digitized by Google

Ich glaube, es ist nur einem einzigen Menschen gelungen, die wahre Physiognomie Paganinis aufs Papier zu bringen, es ist ein tauber Maler, Namens Lyser, der, in seiner geistreichen Tollheit, mit wenigen Kreidestrichen den Kopf Paganinis so gut getroffen hat, dass man ob der Wahrheit der Zeichnung zugleich lacht und erschrickt. „Der Teufel hat mir die Hand geführt" sagte mir der taube Maler, geheimnissvoll kichernd und gutmüthig ironisch mit dem Kopfe nickend, wie er bey seinen genialen Eulenspiegeleyen zu thun pflegte. Dieser Maler war immer ein wunderlich Kautz; trotz seiner Taubheit, liebte er enthusiastisch die Musik und er soll es verstanden haben, wenn er sich nahe genug am Orchester befand, den Musikern die Musik auf dem Gesichte zu lesen, und an ihren Fingerbewegungen die mehr oder minder gelungene Exekuzion zu beurtheilen; auch schrieb er die Operkritiken in einem schätzbaren Journale zu Hamburg. Was ist da eigentlich zu verwundern? In der sichtbaren Signatur des Spieles konnte der taube Maler die Töne sehen. Giebt es doch Menschen, denen die Töne selber nur unsichtbare Signaturen sind, worin sie Farben und Gestalten hören.[1])

Teiresias war ein blinder Seher, Lyser ein tauber Hörer. — — Heine fährt fort:

Es ist mir leid, dass ich die kleine Zeichnung von Lyser nicht mehr besitze; sie würde Ihnen vielleicht von Paganinis Aeusserem einen Begriff verleihen.[2]) Nur in greil schwarzen, flüchtigen Strichen konnten jene fabelhaften Züge erfasst werden, die mehr dem schweflichten Schattenreich, als der sonnigen Lebenswelt zu gehören scheinen. „Wahrhaftig, der Teufel hat mir die Hand geführt", betheuerte mir der taube Maler, als wir zu Hamburg vor dem Alsterpavillon standen, an dem Tage wo Paganini dort sein erstes Konzert gab. „Ja, mein Freund", fuhr er fort, „es ist wahr, was die ganze Welt behauptet, dass er sich dem Teufel verschrieben hat, Leib und Seele, um der beste Violinist zu werden, um Millionen zu erfiedeln, und zunächst um von der verdammten Galeere loszukommen, wo er schon viele Jahre geschmachtet. Denn sehen Sie, Freund, als er zu Lukka Kapellmeister war, verliebte er sich in eine Theaterprinzessin, ward eifersüchtig auf irgend einen kleinen Abbate, ward vielleicht kokü, erstach auf gut italienisch seine ungetreue Amata, kam auf die Galeere zu Genua, und wie gesagt, verschrieb sich endlich dem Teufel, um loszukommen, um der beste Violinspieler zu werden, und um jedem von uns diesen Abend eine Brandschatzung von zwey Thalern auferlegen zu können. . . ."

4. Kapitel: Schumann

Eine so sorgenlose Zeit, wie er sie in Hamburg verlebt, sollte Lyser nie wiederkehren. Ausgiebige schriftstellerische und namentlich illustrative Arbeiten sicherten ihn vor Not. In seinem heiter-beruhigten Dasein hatte er sich auch mit seinem herben Schicksal versöhnt; der Humor kommt vielfach zum Wort, und er nennt sich selbst — vielleicht voll innerer Seelenpein — „der taube Maler". Nach Heines Fortgang von Hamburg ist auch seines Bleibens nicht länger dort. Sein Endziel ist Leipzig; vorher aber pilgert er, wie vor ihm hundert andere, nach Weimar.

---

[1]) „Der Salon" von H. Heine, Bd. 3, p. 45ff. Hamburg 1837.

[2]) Wir bieten das ungemein seltene Blatt in Reproduktion.

Digitized by Google

Er steht vor Goethe.

In seiner Skizzenmappe hat er allerlei seltsame Entwürfe, die er dem Altmeister unterbreitet. Auf all den fein gezeichneten Blättern ist Mephistopheles als Hauptfigur zu sehen.[1]) Dies tadelt Goethe, weil dem Bösen immer das Gute gegenübergestellt werden müsse. Er rät ihm, einen modernen Faust — einen Maler Faust — zu zeichnen, einen gewaltigen Prediger des „Richtet nicht". Und er gibt ihm goldne Weisheitsworte mit auf den Dornenpfad seines Lebens:

Du musst Dich, liebes Kind, mehr wie jeder Andere vor Menschenhass und Menschenverachtung zu wahren suchen. Taube sind von Natur misstrauisch. Dumme Menschen werden sehr oft Dein Unglück zu ihrem Vortheil benutzen. Denke dann: es waren eben dumme Menschen und Dummheit ist das grösste Unglück, denn sie macht die Menschen unfähig, das höhere Ewig-Göttliche im Menschen nur zu ahnen, geschweige denn zu erkennen. Der Gemeinheit und Niederträchtigkeit setze nur immer das Bewusstsein entgegen, dass Du weder gemein noch niederträchtig bist, dass Du unbeirrt durch alle die kleinen und grossen Kalamitäten des Alltagslebens dem Ziele zustrebst, welches Du Dir selbst aufstelltest; und dann vergiss nie: dass noch viele gute Menschen leben![2])

In Leipzig kam Lyser sofort in den Kreis junger genialer Musiker, deren Mittelpunkt Robert Schumann war. Er wurde Davidsbündler und hiess als solcher Fritz Friedrich:

In dem matt erleuchteten Zimmer sitzt Zilia am Klavier und spielt, Eusebius beugt sich über ihren Stuhl, Serpentin lehnt an dem Tisch, Walts Nacken umschlingend mit den Beinen und manchmal auf und ab reitend, — Florestan auf dem Tische stehend und ciceronisirend — Fritz Friedrich mit der Laterna magica die Musik durch Faschingsfiguren an Wand und Decke illustrirend.[3])

Er wirkt tätig bei der Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" mit und wird ihr ständiger Mitarbeiter. „Tages Arbeit, Abends Feste" ist das Losungswort. Ungemein reich an literarischen Arbeiten ist der Leipziger Aufenthalt, von denen uns besonders das später noch zu besprechende „Taschenbuch für Freunde der Tonkunst ‚Cäcilia'" interessiert. Dem Herzensfreunde, mit dem er bald das brüderliche Du wechselt, widmet er seinen 1834 erschienenen „Rübezahl." In dem schönen Kreise war die Musik mit neuer Kraft in seine Seele gedrungen.

Musik! — was sagt dieses Wort nicht Alles! — Sie erfüllt mein Herz! sie hielt mich aufrecht im Sturm des Lebens — sie ist mir Trost und Stab, da mir alle

---

[1]) Erschienen in „Mephistopheles. Ein politisch-satirisches Taschenbuch auf das Jahr 1833." Leipzig.

[2]) cf. Zeise, H.: Aus dem Leben und den Erinnerungen eines norddeutschen Poeten. p. 255ff. Altona 1888.

[3]) cf. Jansen, F. G.: Die Davidsbündler. Leipzig 1883.

Digitized by Google

farbigen Frühlingsblumen welkten, und die Luftschlösser meiner Jugendphantasien zertrümmerten. — Sie ist es, welche das Restchen Hoffnung und das Fünkchen Glauben so noch in mir bewahrte, dass ich nicht in jenem letzten entsetzlichen Schmerz unterging — genug davon![1])

5. Kapitel: Pearson

Den Namen dieses Komponisten kennst du wahrscheinlich nicht, lieber Leser. Er gehört auch nicht zu den Meistern der Tonkunst; in unseres Freundes Leben spielt er eine verhängnisvolle Rolle. Lyser siedelte Mitte der dreissiger Jahre nach Dresden über, wo sein Vater, der Schauspieler Burmeister, lebte. Dieser nahm den Sohn liebreich auf und verschaffte ihm durch mannigfache Unterstützungen die Möglichkeit, das Mädchen heimzuführen, das er liebte. Es war Karoline Leonhardt, nachmals als erste deutsche Improvisatorin hochgefeiert, von Friedrich Rückert „Corinna Deutschlands" genannt. Nach achtjähriger, im ganzen glücklicher Ehe, verliess Karoline Leonhardt-Lyser ihren Gatten, dem sie drei Kinder geboren, um eine zweite Ehe mit dem aus England stammenden Komponisten Henry Hugh Pierson zu schliessen, der die temperamentvolle Frau kennen und lieben gelernt hatte. Lyser, der taube, hilflose Mann, verzichtet; die Kinder behält er bei sich.

Und nun kehrt das grässliche Gespenst der Not bei dem Manne ein. Es ist wahrhaft herzbrechend, wenn man folgendes in einem Brief an Schumann liest:

Ich musste vor ungefähr drei Wochen, wo alle drei Kinder auf einmal den Keuchhusten bekamen, à la Hoffmann meinen einzigen Rock verkaufen, um nur Medizin zu schaffen, und sitze noch dermalen in einer blauwollenen gestrickten Jacke den Tag über in Arrest; ist es nicht zu vermeiden, dass ich einen Gang gehen muss, so muss ich mir von meinem Wirth, einem armen Schuster, einen Rock borgen; — einen Rock, dem es Jedermann ansieht, dass es ein geborgter ist, da er mir nicht passt.

In dieser höchst herzbrechenden und daneben doch wieder höchst lächerlichen Situation bitte ich Dich, mein lieber Freund, dass Du Deine Garderobe musterst, und falls sich ein alter, leidlich ganzer und nicht schmutziger Rock darunter fände, mir selbigen überlassen wolltest zur Reise.[2]) Baares Vermögen setze ich bei Dir nicht voraus und bitte Dich daher nicht um Geld; könntest Du aber vermitteln, dass Brendel[3]) meinen eingesandten Aufsatz auf- und die Novelle „Hoffmann"[4]) annimmt, und mir für Beides in Leipzig ein kleines Honorar auszahlen lässt, so wär mirs lieb. Übrigens verwende ich meinen letzten disponiblen Neugroschen daran, diesen Brief zu frankiren (da ich in meiner blauwollenen Kunigunde nicht zu Dir kommen kann

---

[1]) Aus „Cäcilia". Hamburg 1833.

[2]) Lyser wollte zu Fuss über Leipzig und Frankfurt nach Stuttgart wandern, wo er eine Stelle als Theaterbibliothekar in Aussicht hatte.

[3]) Nachfolger Schumanns in der Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik".

[4]) Erschien später in Wien unter dem Titel „Kunst und Leben".

Digitized by Google





FEODOR SCHALJAPIN

VI. 15

Digitized by Google

und in der geborgten Schusterhülle mich nicht vor Deiner Frau sehen lassen mag; ich stand zwar nie in dem Ruf eines Stutzers und Löwen erster Klasse, aber man kann nicht verargen, dass ein junger Mensch von 43 Jahren aller und jeglicher kleinen Eitelkeit einer jungen Frau gegenüber entsagt haben soll). — Also lieber Alter! lass mich nicht ohne alle Antwort, Du mögest nun meine Bitte erfüllen können oder nicht! Also antwort mir heute noch durch die Stadtpost oder einen blau und gelb angestrichenen Chaisenträger; denn sonst hoff ich und harr ich und ärgere mich am Ende, dass ich Dich gebeten habe. Ich wohne Freiberger Strasse im Palmbaum 3 Treppen hoch. Dein alter J. P. Lyser.[1])

Das Ehepaar Pierson war nach Wien gezogen und Lyser auf Einladung des Gatten seiner geschiedenen Frau mit den Kindern dorthin gefolgt. Unter dem Pseudonym „Edgar Mansfeldt“ veröffentlicht Pierson eine Anzahl musikalischer Werke. Lyser ist — aus Liebe zu seinen Kindern, für die der Stiefvater dafür zu sorgen versprochen hatte — unvorsichtig genug, die kompositorischen Leistungen Pierson's in stark übertriebener Weise zu loben. Er verscherzt sich dadurch die angesehene Stellung, die er sich als Feuilletonist in Wien erworben hatte. Die „Wiener Allgemeine Musik-Zeitung“ ruft in völlig übertriebener Weise einen Skandal hervor, der den armen tauben Mann literarisch tot macht und ihm seine ohnehin nur spärlich fliessenden Erwerbsquellen völlig verstopft. Pierson verlässt Wien, Lyser bleibt mit den beiden jüngsten Kindern, einem Sohn und einer Tochter,[2]) zurück und schlägt sich während der Revolutionszeit schlecht und recht durch. Metternichs Proskriptions-Tätigkeit zwingt ihn 1851 zum Weggange:

Denn scheiden muss ich vom schönen Land,
Wo ich der Freuden so viele fand,
Wo manchen edlen, begabten Mann
Der schlichte Maler zum Freund sich gewann.
Ich wandre fort, lass' alles zurück!
Bald ist's nur noch Traum, das genossene Glück.[3])

6. Kapitel: Mozart

Noch zwanzig Jahre meist unsäglichen Elends waren dem Vielverschlagenen in Hamburg beschieden. Während es in den ersten Jahren noch so leidlich gegangen zu sein scheint, waren die letzten ein ständiger Kampf mit dem Hunger. Ein im Jahr 1888 bruchstückweise in der „Deutschen

---

[1]) Die Originale aller hier (grösstenteils zum erstenmal) mitgeteilten Briefe Lysers an Schumann befinden sich in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

[2]) Der Sohn, Gustav, lebt als Redakteur der „Jowa-Reform“ in Yankton (Dakota, U. S. A.), die Tochter in einem bayrischen Dörfchen. Beiden verdanke ich wichtige Nachweise.

[3]) Aus den „Liedern eines wandernden Malers“.

Digitized by Google

Schriftsteller-Zeitung" veröffentlichtes Tagebuch enthüllt neben dem materiellen Elend schweres häusliches Leid und zeigt den in seiner Taubheit völlig Hilflosen von den gemeinsten Subjekten umgeben. Wie Mozart, sein Ideal, dem er 1856 durch ein treffliches Buch ein Denkmal setzte, hatte er oft nicht das Nötigste zum Leben, stand aber insofern noch weit hinter ihm zurück, als er einer Häuslichkeit völlig entbehren musste. An seinem einsamen Sterbelager weinte kein menschliches Wesen; von der Polizei war er als Unbekannter in das Krankenhaus eingeliefert worden. Erfroren und verhungert kam er dort an; sein Grab kennt man ebensowenig wie das Mozarts. Das hundertste Geburtsjahr Beethovens ist Lysers Sterbejahr. Was er als Jüngling an Seumes Grab gesungen, das hat sich an ihm als Greis erfüllt:

Schmücke mein einsames Grab auch nimmer ein Denkstein,
Breite kein Baum seine grünenden Zweige
Je drüber aus — Was schadt' es?
Das herrlichste Denkmal des Mannes bleibt immer:
Zu leben in der Erinnerung würdiger Männer.
Und mehr als alle prunkenden Monumente
Sagt das Manneswort:
„Er war ein Mann."[1])

II. ABTEILUNG. LYSERS SCHRIFTEN UND BILDER ZUR MUSIK

Leider wird wohl noch eine geraume Zeit vergehen, bis ein kunstsinniger Verleger sich entschliessen wird, all die zerstreuten Stücke Lysers in einem Bande zu vereinigen. Ich bin weit entfernt davon, ihnen einen wesentlichen literar-historischen oder wissenschaftlichen Wert beizumessen. Denen aber, die die Musik nicht streng wissenschaftlich, sondern nur aus Freude und Liebe betreiben — und das ist doch wohl die grosse Mehrzahl aller „Musikfreunde" — dürfte durch ein solches Werkchen ein grosser Gefallen erwiesen werden. Denn in den sog. „Kunst-Novellen" — und diese sind das ureigenste Gebiet Lysers, dessen Begabung dafür insbesondere von Schumann erkannt und gefördert wurde — wird die Gestalt des dargestellten, meist in ehrfurchtgebietenden Höhen schwebenden Tonheros den Lesern menschlich nahe gebracht; es wird die Lust erregt, die Werke des Meisters, von denen die Rede ist, kennen zu lernen. Mag auch vieles davon vor dem Richterstuhl strenger Kritik nicht bestehen können — gleichviel: was Robert Schumann viele Jahre hindurch den Lesern seiner „Neuen Zeitschrift" darbieten zu können glaubte, kann keinen bloss ephemeren Wert haben.

---

[1]) Aus den „Liedern eines wandernden Malers".

Digitized by Google

Die jetzt folgende Zusammenstellung (in fortlaufender Nummerierung) ist die erste dieser Art. Wenngleich die Zahl der Arbeiten eine recht stattliche ist, so ist das Verzeichnis sicher noch lückenhaft. Die Sorge ums tägliche Brot machte Lyser zu einem Vielschreiber; er gab seine Manuskripte an alle nur möglichen Zeitschriften, Almanache usw. ab. Viele davon sind gar nicht mehr oder doch nur ganz zufällig erreichbar; eine Ergänzung des Verzeichnisses von Zeit zu Zeit ist deshalb nicht zu umgehen. Nur das bisher Zugängliche wurde verzeichnet und bringt uns die Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit des Mannes deutlich vor Augen.

1. Kapitel: Wolfgang Amadeus Mozart

Mozart war der Abgott Lysers; nicht nur viele selbständige Novellen, Essays usw. hat er über den Meister geschrieben, sondern auch seiner bei jeder Gelegenheit gedacht. In schönster Form hat er seiner Verehrung für Mozart Ausdruck gegeben in dem:

Mozart-Album.

Diese Festgabe zu Mozarts hundertjährigem Geburtstage, von dem Hamburger Buchdrucker Johann Friedrich Kayser 1856 „allen Verehrern des grossen Meisters gewidmet", besteht fast ausschliesslich aus Beiträgen Lysers:

1. Mozarts 100jähriger Geburtstag. Schwungvolles Gedicht von sechs Strophen.

2. Don Ranuzio Biscroma, oder: Die blaue Flssche.

Gibt in der Einleitung wichtige Aufschlüsse über Lysers Freundschaft mit dem bekannten Sammler und Forscher Aloys Fuchs, dessen kostbare Sammlungen damals kleinlicher persönlicher Rücksichten wegen noch nicht für die „Welt, der Mozart angehört," verwertet werden konnten. Folgende bezeichnende Äusserung Lysers: „Also diesem göttlichen Genie, diesem edlen, liebenswürdigen Menschen ..., ihm ging es hier in der schönen Kaiserstadt um nichts besser als Dir, armer unbedeutender Scheim!" Die reizende Novelle selbst behandelt eine Episode aus dem Leben Mozarts, der als Stammgast der „blauen Flasche" in Altlerchenfeld dort mit Salieri zusammenkommt und von einem Harfenisten die berühmte Romanze des Biscroma aus Salieri's Oper „Axur, Re di Ormo" vor der öffentlichen Aufführung der Oper hört.

3. Die Entführung aus dem Auge Gottes.

Behandelt in ausgezeichneter Weise Mozarts schwierigen Brautstand und die Entführung seiner angebeteten Konstanze aus dem „Auge Gottes", wo Frau v. Weber wohnte, mit Hilfe Haydns und der Baronin Waldstädten.

4. Osmin. (Überschrift in Vignette.)

Geistvolle Abhandlung über die musikalische und dramatische Bedeutung des Antrittsliedes des Osmin, nebst Bemerkungen über die, welche Mozart als „Stilverderber" bezeichnen.

5. Liebes Mandel! wo ist's Bandel?

Anmutige Erzählung, die Entstehung des bekannten Terzetts behandelnd. Handelnde Personen: Mozart, Konstanze, van Swieten. Betr. der hierzu gehörigen Lithographie cf. No. 41.

6. Don Giovanni.

Ausführliche novellistische Erzählung der Entstehung und ersten Aufführung des „Don Juan". Erweiterte Form von No. 24.

Digitized by Google

7. Cosi fan tutte.

Lysers Äusserungen über die hervorragende Bedeutung dieses Meisterwerkes Mozarts sind insofern bemerkenswert, als sie zu einer Zeit niedergeschrieben wurden, wo „Cosi fan tutte" so gut wie verschollen war. Die Würdigung der Oper in ihrem ganzen Umfange ist eigentlich erst der allerneuesten Zeit zu verdanken.

8. Le nozze di Figaro.

Behandelt die Entstehung der Oper mit folgendem Distichon als Motto:

„Selbst ein Lustspiel, voll Geist, voll Anmuth, Wahrheit und Fülle,
Stellst du Dich, heiter und froh, neben Don Juan, und strahlst."

9. Die Zauberflöte.

Diese didaktische Novelle enthält neben feinsinnigen Bemerkungen über die Musik auch eine interessante Äusserung Goethes, die dem Verfasser 1836 von Hummel mitgeteilt wurde und wenig oder gar nicht bekannt sein dürfte.

10. Die Bauernsymphonie.

Launige Erzählung von dem Kapellmeister Libertatus Starker, der mit seinem der Oboen, Klarinetten und Fagotte entbehrenden Orchester Mozart zu Ehren die Ouvertüre zu „Cosi fan tutte" ohne vorherige Probe spielen lässt, wobei auf einmal alles 8—12 Takte pausiert, da in diesen Takten die fehlenden Instrumente ihr Solo haben. Für seinen guten Willen wird Libertatus von Mozart durch die „Bauernsymphonie" belohnt: „Es ist dieses ein musikalischer Spass, aber so kunstvoll gearbeitet, dass die grössten Kontrapunktisten zur Bewunderung dadurch hingerissen werden, und andere hochberühmte Meister an dem Versuch, Ähnliches in diesem Genre zu liefern, total scheiterten".

11. Das Requiem.

Besteht aus drei Teilen: I. Geschichtliches (von Jahn verworfen). II. Ein Traum. III. Die Sage (Ballade von G. A. v. Maltitz).

12. Die Pirole.

Rührende Erzählung von Mozarts Lieblingsvogel, der in des Meisters Sterbestunde bei dem Gesang des „Lacrymosa" lieblich flötend mitsingt.

13. Zwei Operndichter.

Interessante Notizen über Emanuel Schikaneder und Lorenzo da Ponte.

14. Sophie Haibel.

Enthält folgende Äusserung Lysers über Nissen, nachdem er persönlich in die ihm von Mozarts hochbetagter Schwägerin vorgelegten Briefe Einsicht genommen: „. . Mit Ärger sah ich, wie Herr Staatsrath Nissen, als er seine Biographie Mozart's zusammengestoppelt, anstatt die Original-Briefe für den Druck zu copiren, es bequemer gefunden hatte, ganze Stellen darin auszustreichen und mit seinen albernen Anmerkungen und Worterklärungen vollzuklexen, — worauf sie dann in die Druckerei wanderten und übel zugerichtet heimgesandt wurden."

15. Erinnerungen an Mozarts Sohn Wolfgang Amadeus.

Erweiterte Form von No. 26.

16. Vater Doles und seine Freunde.

Die erste „Kunstnovelle" Lysers; zum erstenmal anonym in No. 12—18 des ersten Jahrgangs (1834) von Schumanns Zeitschrift erschienen und äusserst beifällig von Laien und Fachmännern (insbesondere von Mendelssohn, cf. No. 86) aufgenommen. Für das Mozart-Album, wie Lyser in der „Nachschrift" angibt, noch einmal aus dem Gedächtnisse (vermehrt und verbessert) geschrieben. Erlebte zahlreiche Nachdrucke und Übersetzungen. Die wunderhübsche Erzählung behandelt verschiedene

Digitized by Google

Episoden aus Mozarts und des ihm befreundeten Doles (Seb. Bachs Amtsnachfolger in Leipzig) Leben. cf. No. 25.

17. Mozarts Stationen in und um Wien.

Behandelt u. a. das Theater im Starhembergischen Freihause, Mozarts Lieblingspunkte in und um Wien, Mozarts goldne Uhr und ihre Schicksale, Mozarts Liebschaften, Notizen über die Aufführungen des „Don Giovanni" in den verschiedensten Städten usw.

18. Mozarts Leben.

Mit Frische und Begeisterung geschrieben, aus Vorwort und drei Abschnitten bestehend.

19. Denkrede auf Wolfgang Amadeus Mozart.

„Den Vorwurf: statt einer Denkrede nur eine Lobrede auf den Meister gehalten zu haben, wird mir keiner machen, der auch nur ein Werk des Gefeierten hörte."

20. Erläuterung zum „Blüthenkranz aus Mozarts Kompositionen".

Enthält: a) Toast (Freiheitschor aus „Don Juan"). b) Sehnsucht nach dem Frühlinge. c) Das Veilchen. d) An Chloe. e) Frühlingsanfang. f) Die Alte. g) Abendempfindung. h) Ave verum corpus. i) Abschiedsarie (Lassen muss ich Dich, Geliebte). k) Warnung. l) Meine Wünsche. m) Die Zufriedenheit. n) Bundeslied. o) Wiegenlied.

21. Winzer und Sänger.

Operette in einem Akt. Mit Musik von Mozart (lediglich Melodieen aus „Idomeneo" und „Cosi fan tutte"). Ein ganz allerliebster, lustiger und dabei sinniger Scherz, zur Aufführung im Familienkreise ungemein geeignet.

22. Don Juan.

Enthalten in „Cäcilia. Ein Taschenbuch für Freunde der Tonkunst von Lyser". Hamburg 1833.

23. Don Giovanni.

Davidsbündlerbrief aus Dresden (März) über die Aufführung der Oper in Dresden, unterzeichnet „Fr. Friedrich".

(N. Zschr. f. Mus. 1836, No. 26.)

24. Don Juan.

Enthalten in „Neue Kunstnovellen von J. P. Lyser". Zweiter Band. Frankfurt a. M. 1837. Originalform von No. 6.

25. Vater Doles und seine Freunde. Blätter aus dem Tagebuch eines ehemaligen Thomas-Schülers.

In: „Kunstnovellen". Leipzig 1835. Original-Form von No. 16.

26. Zweier Meister Söhne. Eine Erinnerung. (Neue Zeitschrift für Musik 1844, No. 43, 44.) Originalform von No. 15.

Wichtige persönliche Erinnerungen an Mozarts Sohn.

27. Mozarts eigene Verdeutschung des Textes „Don Giovanni", nebst zwei Proben daraus. (ib. 1845, No. 32, 34, 37.)

Von Jahn kurzer Hand als Mystifikation bezeichnet, von Lyser energisch bestritten im Mozart-Album (No. 17 dieses Verzeichnisses). Die keine Lücke aufweisende Beweisführung Lysers muss an Ort und Stelle nachgelesen werden; desgl. die Übersetzungsproben in Schumanns Zeitschrift.

28. Wie wollte Mozart die Tafelszene in „Don Juan" aufgefasst und gegeben haben?

(Wiener Allgem. Musik-Zeitung 1845, No. 81.) Lyser berichtet darin folgende Äusserungen des ihm noch persönlich bekannten ersten Don Juan-Darstellers Bassi:

Digitized by Google

„Dieses ist Alles nichts, es fehlen die Lebendigkeit, die Freiheiten, wie es haben wollte der grosse Meister in dieser Scene. Wir haben bei Guardasoni in dieser Nummer nicht in zwei Vorstellungen gesungen dasselbe, wir haben nicht so strenge gehalten Takt, sondern haben gemacht Witz, jedesmal neu, und nur auf das Orchester gehalten Acht, alles parlando und beinahe improvisirt, so hat es gewollt Mozart."

29. Über die Donna Anna der Frau van Hasselt-Barth im Gegensatz zur Schröder-Devrient.

(Gassners Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten. Karlsruhe 1845, Bd. IV, p. 12.)

Zeichnungen:

30. Don Juan. Terzett (Elvira, Don Juan, Leporello). Lithographie. (Cäcilia, Hamburg 1833.)
31. Don Juan. Arie (Fin chai dal vino). Lithographie. (Ib.)
32. Don Juan (Champagnerlied).
Lithographie. (Neue Kunst-Novellen 1837, Bd. 2.)
33. Don Giovanni (Vedrai casino se sei buonino).
Lithographie. (Mozart-Album, Hamburg 1856.)
34. Don Giovanni (Vivant le femine! viva 'l buon vino!)
Lithographie. (Ib.)
35. Don Giovanni (Eh via buffone, non mi seccar!)
Lithographie. Vordere Umschlagszeichnung zum „Almanach dramatischer Spiele" von Lebrün, Hamburg 1833.
36. Don Giovanni (Vivant le femine! viva 'l buon vino!)
Lithographie. Hintere Umschlagszeichnung. (Ib.)
37. Don Giovanni (Schlusszene).
Lithographie. Rückenstück. (Ib.)

„Den Don Juan holt auf dem Rückenstück der Teufel und die Oper ist aus."

38. Don Ranuzio Biscroma. cf. No. 2.
Lithographie. (Mozart-Album, Hamburg 1856.)
39. Haydn's Besuch bei Mozart (Zur Erzählung „Die Entführung aus dem Auge Gottes". cf. No. 3.)
Lithographie. (Ib.)
40. Wolfgang Amadeus Mozart. Ib. (Titelbild). In der Mitte das Porträt. Umrahmung: Don Juan und der Comthur, Papageno, Sarastro, Tamino, Die Königin der Nacht. Lithographie.
41. Das Bandel-Terzett. cf. No. 5.
Lithographie. Aus Al. Fuchs' Sammlung (Mappe X in der Königl. Bibliothek zu Berlin, Blatt 71).
42. Mozart. Porträt.
Bleistiftzeichnung (1845). (Ib. Blatt 41.)

Zum erstenmal veröffentlicht in der „Zeitschrift für Bücherfreunde" (1906, H. 8).

43. Das Mozarthaus.
Drei Zeichnungen (Lithographieen) in: Mozarts Sterbehaus. Zur Feier des hundertjährigen Geburtstages herausgegeben. Wien 1856. cf. Penn, H.: Erinnerungen an Mozart. (Neue Zeitschrift für Musik 1886, No. 41, p. 443.)
44. Grabstätte W. A. Mozarts (des Sohnes).
Lithographie. Beilage zur Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung 1845.

Digitized by Google

2. Kapitel: Ludwig van Beethoven

45. Ludwig van Beethoven. Vom Verfasser des „Vater Doles" usw. (Neue Zeitschrift für Musik 1834, No. 31—37.)

Bilder aus dem Jugendleben des Meisters in zwei Teilen (der Knabe, der Jüngling). Eine der wichtigsten „Künstler-Novellen" Lysers.

45a. Ludwig. (In „Kunstnovellen." Leipzig 1835.) Abdruck v. No. 45.

46. Louis van Beethoven. (Im Taschenbuch „Cäcilia", Hamburg 1833.) Behandelt Beethovens Künstlerschaft trotz seiner Taubheit.

47. Zwei Anekdoten von Beethoven. Handschriftlich mitgeteilt von Al. Fuchs („Beethoveniana 1845"; in der Königl. Bibliothek zu Berlin: No. IV.)

48. Beethoven, durch die Strassen Wiens gehend.

Das bekannteste der Lyserschen Beethoven-Bilder. cf. Frimmel: Neue Beethoveniana, Wien 1888, pp. 278—282, 305, 321, wo sich auch eine Reproduktion der Zeichnung findet. Bisher wurde allgemein angenommen, dass diese Zeichnung etwa im Jahre 1825 nach dem Leben gefertigt sei. Dies ist nicht der Fall, da Lyser Beethoven in seinen letzten Lebensjahren nicht gesehen haben kann. Lyser kam zum überhaupt ersten Male Ende der dreissiger Jahre nach Wien, das Beethoven in den letzten 20 Jahren seines Lebens nie verlassen hat. In den Jahren 1823—1828 befand sich Lyser als Untersteuermann auf hoher See (cf. die Biographie) und kehrte erst 1828 nach Europa (Hamburg) heim. Alles dies konnte den Beethoven-Forschern bisher nicht bekannt sein, da erst meine neuesten Forschungen etwas Licht in die bisher förmlich apokryphe Persönlichkeit Lysers gebracht haben. Der Bezeichnung „famose Karikatur", wie sie in den Anmerkungen der „Musik" (1902, Heft 6) gegeben wird, kann ich mich nur zur Hälfte anschliessen; die Zeichnung ist eine Karikatur (vielleicht von Lyser nicht beabsichtigt), aber keine famose, sondern eines Mannes wie Beethoven unwürdige. Ich trete damit völlig auf Schindlers Seite. Zur Beurteilung von Beethovens Physiognomie hat sie, da sie nicht nach dem Leben gezeichnet ist, ebensowenig Wert wie

49. Beethovens Kopf im Profil auf demselben Blatte und:

50. Beethoven, wie er in den letzten Jahren seines Lebens durch die Strassen Wiens mehr sprang und lief denn ging. (Lithographie, im Taschenbuch „Cäcilia", Hamburg 1833.)

51. Beethoven, die „Szene am Bach" entwerfend. Lithographie. (Ib.)

52. Denkblatt des Beethowenfestes (!) zu Bonn 1845. Lithographie. (Beilage zur Wiener Zeitschrift No. 160. 12. August.)

53. Beethovens Apotheose. 1. Fassung.

1845. Federzeichnung (ausgetuscht). In Aloys Fuchs' Sammelmappe XI, in der Königl. Bibliothek zu Berlin, Blatt 59. Veröffentlicht in der „Musik" (Jahrg. II, Heft 6).

54. Beethovens Apotheose. 2. Fassung.

1845. Federzeichnung. Ib. Blatt 57. Veröffentlicht ebenda.

3. Kapitel: Robert und Clara Schumann

55. Robert Schumann und die romantische Schule in Leipzig.

In: „Der Humorist" (herausgegeben von Saphir), Wien 1838, 29. Oktober. Auszugsweise abgedruckt in Schumanns Gesammelten Schriften, herausgegeben von F. G. Jansen. 4. Aufl. Leipzig 1891. Bd. 2, p. 511—514.

Digitized by Google

Gibt interessante Aufschlüsse über die Gründung der Zeitschrift, den Davidsbund, das Verhältnis Schumanns zu Mendelssohn usw. Schumann scheint an diesem Artikel viel gelegen zu haben, cf. „Jugendbriefe" (Leipzig 1885, p. 229.) cf. auch Nr. 101.

56. Klara Wiek. (!)

In: „Cäcilia", Hamburg 1833. Einer der frühesten, vielleicht der früheste Bericht über die damals 12jährige Künstlerin; von grösstem Interesse: „Erscheinungen, wie Clara, liegen so ganz ausser dem Bereiche des Gewöhnlichen, dass sie unsere Aufmerksamkeit gewaltsam fesseln". — „Es ist, als wisse das Kind eine lange, aus Lust und Schmerz gewobene Geschichte zu erzählen, und dennoch — was weiss sie? — Musik." — „Über die Grenze der sog. Wunderkinder ist Clara längst hinaus, und daher in dieser Hinsicht wohl jede Besorgniss, dass sie die grossen Erwartungen, welche das Publikum von ihr hegt, nicht erfüllen dürfte — grundlos. Sie wird sie übertreffen, wenn ein freundliches Geschick über ihr Leben waltet, und sie sich treu bleibt, nicht fröhnend der Laune des grossen Haufens und fader Halbkenner. Dieses letztere ruf' ich Dir warnend zu, Clara! Die Natur sey ferner Deine Führerin auf dem Pfade der Kunst." Am Schluss launige Entschuldigung an „die liebe kleine Clara Wieck für das fehlende c in ihrem Namen."

57. Vierundvierzig Briefe Lysers an Robert Schumann (vom 7. November 1835 bis zum 15. November 1844).

Originale im Besitz der Königl. Bibliothek zu Berlin. Was die Schumann-Biographen Erler[1]), Jansen[2]) und Wasielewski[3]) uns über das Verhältnis Schumanns zu Lyser mitteilen, ist sehr dürftig. Einen auch nur annähernden Begriff des Inhalts dieser Briefe im Rahmen dieser Skizze zu geben, ist unmöglich. Hoffentlich findet sich in der „Musik" im Laufe der Jahre einmal ein Plätzchen, an dem ein Abdruck dieser Briefe stattfinden kann. Sie bieten neben vielem Persönlichen auch viel musikgeschichtlich Interessantes.

4. Kapitel: Nicolo Paganini

58. Phantasien aus d-moll.

In: „Paganini" von Ludolf Vineta (Ludolf Wienbarg), Hamburg 1830; von neuem im Taschenbuch „Cäcilia", Hamburg 1833; desgl. in den „Kunstnovellen" (Leipzig 1835). Höchst geistreiche, teilweise poetische Auslassungen über Paganini's Spiel, von Heines bekannter Schilderung im „Salon" etwas beeinflusst.

59. Paganini.

In: Lotz, „Originalien". Hamburg 1830, Bd. XIV, Heft 7, No. 88.

60. Gespräch mit Heinrich Heine über Paganini.

In: Heine, H., „Der Salon". Hamburg 1837, p. 45ff.

61. Bildnis von Paganini.

Lithographie. Über die Seltenheit des Bildes und Heines Urteil vergleiche I. Abteilung, Kapitel 3. Lyser selbst schreibt:[4]) „Campe hatte Wienbarg veranlasst, unter dem Namen Ludolf Vineta einen Lebensabriss Paganinis in Form einer Brochüre zu schreiben; eigentlich war es Nichts als ein mit Geschick gemachter Auszug aus Schottkys dickem Buche über Paganini; als das Ding aber fertig war, fand sich's, dass

[1]) Erler, H.: Robert Schumanns Leben. 2. Aufl. Berlin 1887, pp. 52, 92, 185, 186, 189.

[2]) Jansen, F. G.: Die Davidsbündler. Leipzig 1883, pp. 14—16, 29, 32, 169, 170, 219, 226, 240.

[3]) Wasielewski, W. J. v.: Robert Schumann. 3. Aufl. Leipzig 1887, pp. 87, 88, 139.

[4]) „Erinnerungen aus dem deutschen Norden" („Der Salon", Wien 1847).

Digitized by Google



J. P. LYSER



KAROLINE LEONHARDT-LYSER





Digitized by Google

eigentlich zu wenig von Musik die Rede darin sei, aber Freund Vineta verstand von der Musik ungefähr so viel, als ein Reitstiefel, und so holte mich denn Campe in Begleitung Wienbargs aus dem Alsterpavillon am Jungfernstege, wo ich eben mit Paganini und Heine punschte, heraus, und presste den ‚alten Kapellmeister' zum Mitarbeiten an der Brochüre; ich schrieb als Anhang dazu die ‚Fantasien aus D-moll' und zeichnete und lithographirte Paganinis Portrait, welches derselbe selbst für das einzige ähnliche, das von ihm existire, erklärte; es ist Profil und erschien bald auf allen Dosen und Tassen kopirt; die Originalzeichnung schenkte ich an Friedrich Merk und eine Kopie von meiner Hand an Meyerbeers Bruder[1]), als mich derselbe in Dresden besuchte."

5. Kapitel: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

62. Der Meister und der Maestro. Novelle. (Orpheus, Musikalisches Album, Wien 1841.)

Ausser Hoffmann treten in dieser autobiographischen Novelle noch Weber und Spontini auf.

63. Kunst und Leben. Novelle. (Wiener Allgemeine Musik-Zeitung 1845, No. 126—128, 130—132.)

Ausführliche Erzählung von Hoffmanns Nöten in Leipzig als Musikdirektor der Seconda'schen Truppe.

cf. auch No. 91, 98, 102, 108.

6. Kapitel: Giacomo Meyerbeer

64. Giacomo Meyerbeer. Sein Streben, sein Wirken und seine Gegner. (Für Freunde der Tonkunst. Dresden 1838.)

Bündig gefasste Broschüre mit treffenden Urteilen.

65. G. Meyerbeer und Jenny Lind. Wien 1857.

Diese „Fragmente aus dem Tagebuche eines alten Musikers" werden von Fétis notiert, müssen ihm also vorgelegen haben, da der Franzose den deutschen Titel sonst nicht so richtig geschrieben hätte. Sie sind sonst nirgends erwähnt, auch mir niemals zu Gesicht gekommen.

66. Linorah, oder die Wallfahrt nach der Ölmühle. Altona 1860.

Berühmte Parodie der Meyerbeerschen „Dinorah, oder die Wallfahrt nach Ploërmel" als Hamburger Lokalposse in zwei Akten. Über die zahlreichen Aufführungen des lustigen Scherzes usw. lese man Gaedertz: „Die plattdeutsche Komödie im 19. Jahrhundert" (Hamburg 1894), p. 103 ff., nach.

67. Brief an Meyerbeer vom 24. Dezember 1846.

Original im Besitz von K. Th. Gaedertz in Greifswald, zum erstenmal veröffentlicht in der „Zeitschrift für Bücherfreunde" 1906, Heft 8. Enthält feinsinnige Gegenüberstellungen von Meyerbeer und Weber.

68. Letzte Szene aus „Robert der Teufel". (Bertram, vom Abgrund verschlungen.)

Lithographie. Enthalten im Taschenbuch „Cäcilia" (Hamburg 1833).

7. Kapitel: Richard Wagner

69. Artistische Lichtbilder. I. Richard Wagner. II. Wilhelmine Schröder-Devrient. III. Joseph Tichatscheck.

[1]) Der Dichter Michael Beer.

Zuerst erschienen in der „Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten", IV. Band, Karlsruhe 1845; No. I wieder abgedruckt in Nohl: Das moderne Musikdrama, Wien und Teschen 1884, p. 169—178. Von grosser Bedeutung in Anbetracht der frühen Zeit. „Wagner ist ein genialer Mensch, dabei aber stets sich bewusst, was er will. — Er kann, was wohl nur sehr wenige Genies, vielleicht kein andres in diesem Grade kann: was und warum er so und nicht anders componirt, sich und Anderen klar entwickeln." — „Wagner gehört offenbar zu jenen kräftigen Naturen, die nicht an sich herumbilden lassen, die nicht den Irrthum umgehen, sondern durch ihn zur Wahrheit dringen, eben weil sie sich nicht scheuen, sich und Anderen strenge Rechenschaft von dem zu geben, was sie wollen." — „Wagner dirigirt die deutsche Musik im Sinne der Meister, von denen sie componirt wurde, und sein Verständniss der deutschen klassischen Musik bewährt sich bei jeder neuen Aufführung mehr und mehr." — „Dass es ihm weder an heimlichen Neidern noch offenen Feinden fehlt, ist bei einem so entschiedenen Charakter wohl natürlich. Doch auch die Zahl der Freunde Wagner's, die in ihm den genialen Künstler und herzigen biedern Menschen ehren, ist nicht gering. Er weiss dies, freut sich dessen und geht unbefangen seinen geraden Weg fort."

Sechs Zeichnungen Lysers „Richard Wagner als Dirigent" sind leider verloren gegangen.

70. Über Richard Wagner und seinen Schluss der Ouverture zu „Iphigenia in Aulis".

Erwähnt in No. 17 dieses Verzeichnisses: „Wie furchtbar Mozart den Komponisten seiner Zeit, seines Genies halber, war, bezeugen die Verfolgungen, welche er, so lange er lebte, zu erdulden hatte. Aber unsern neuesten Komponisten ist er nicht minder furchtbar, und höchst ergötzlich sind die Bemühungen derselben mitunter ihn zu verkleinern. So wollte Richard Wagner das Publikum überzeugen: der Schluss, welchen Mozart für eine Konzert-Aufführung zu Gluck's Ouvertüre zur „Iphigenia in Aulis" auf Joseph II. Wunsch komponirte, sei durchaus nicht im Geiste der Tondichtung abgefasst und könne daher auf jeden mit Gluck's Tonschöpfung näher vertrauten Zuhörer nur unbefriedigend wirken. Damit begnügte sich Wagner nicht, sondern theilte sogleich selbst einen neuen Schluss von dreissig Takten in Partitur als Beilage zur neuen Leipziger Zeitschrift mit und glaubte nun Wunder, was für ein Heldenstück er vollführt habe. — Allein Wagner's Schluss ist so wenig im Geiste des Gluck'schen Tonstücks, als es überhaupt ein für den Concertsaal berechneter Schluss der Iphigenia-Ouvertüre, strenge genommen je sein kann! Dies übersah Wagner, und ergötzlicher Weise auch noch den Umstand: dass Mozart diesen seinen von Wagner verworfenen Schluss in Gluck's Gartenhause zu Wien 1786 unter Gluck's Augen niederschrieb und dass Gluck selbst sich darüber auf das anerkennendste äusserte."

8. Kapitel: Verschiedenes

71. Sebastian Bach und seine Söhne. (in: Neue Kunst-Novellen, Bd. I, Frankfurt a. M. 1837.)

Umfangreichste Novelle Lysers; in drei Teilen. 1. Friedemann; 2. Sebastians Tod; 3. Der alte Musikant. Zuerst in Schumanns Zeitschrift erschienen.

72. Der alte Musikant. (Ib.)
Lithographie. Illustration zu No. 71 (3).

73. Händel. (Ib.)
Zuerst in Schumanns Zeitschrift erschienen.
Spielt in London und betrifft die Komposition des „Messias".

Digitized by Google

74. Gluck in Paris. (Ib., Bd. 2.)
Zuerst in Schumanns Zeitschrift erschienen.
Betrifft namentlich den Streit mit Piccini und Glucks Verhältnis zu Méhul.

75. Glucks Iphigenia auf Tauris. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1831. (In: Cäcilia, Taschenbuch. Hamburg 1833.)

„Bei Gott! es ist und bleibt die erste Wahrheit für jeden Künstler! ‚die einfachsten Mittel sind auch die wirksamsten!' Und wer ist hier grösser, als eben Gluck?" Feinsinnige Erörterung über die Orest- und Pylades-Arie. „Ich wollte, ich hörte bald etwas Aehnliches wieder — und wer es mir zu hören gäbe, sollte mir ein lieber Freund seyn."

76. Joseph Haydns Lehrjahre. (Ib.).

Anmutige Erzählung von Haydns Jugend bis zu seiner Verlobung mit „der schönen Nanny, der eheleiblichen Tochter des Herrn Wenzel Puderlein — Bürgers und Hauseigenthümers in der Leopoldstadt in Wien".

77. Joseph Haydn als Kind. (Ib.) Lithographie. Illustration zu No. 76.

78. Palestrina. Ein Dialog. (Ib.)

Lebendig geschriebene Biographie des Meisters, mit feinsinnigen Bemerkungen über Kirchenmusik.

79. Tartini. (Neue Kunst-Novellen, Bd. 1. Frankfurt a. M. 1837.)

Novelle in Hoffmanns Manier, dem „Signor Formica" ähnelnd und sehr spannend geschrieben.

80. Tartini, als Nachtwandler auf dem Dache des Franziskanerklosters zu Assisi die Teufelssonate spielend. (Ib.) Lithographie. Illustration zu No. 79.

81. Vincenzo Bellini. (Ib. Bd. 2.)

Behandelt das Leben und frühe Ende des Maestro in Form eines Dialogs mit „Francilla" (s. d. Davidsbündler).

82. Vogler. Eine Episode aus seinem Jugendleben. (Neue Zeitschrift für Musik 1839, Bd. X, No. 1, 3, 5, 7, 8.)

Behandelt in spannender Form Voglers Zusammentreffen mit Mozart in Würzburg.

83. Johann Schenk. (Ib. 1839, Bd. XI, No. 27—30.)

Behandelt die Entstehung des „Dorfbarbier" und Schenks Beziehungen zu Schikaneder. Diese Novelle rief eine Entgegnung Seyfrieds hervor (Ib.), der Lysers schriftstellerischem Talent alle Hochachtung widerfahren lässt, ihn aber der Entstellung der Tatsachen beschuldigt.

84. Herr Peter Pirad. (Neue Kunst-Novellen, Bd. II., Frankfurt a. M. 1837.)
Hübsch geschriebene Biographie des originellen Kunst-Paukers.

85. Friedrich Rochlitz. Zerstreute Gedanken. (Wiener Allgemeine Musik-Zeitung 1845, No. 136/137.)

Behandelt in treffender, gedrungener Form Rochlitz' Eigenschaften als Kritiker.

86. Zur Biographie Mendelssohn-Bartholdys. (Wiener Sonntagsblätter 1847, 5. Dezember. Neu gedruckt in der Sonntagsbeilage der „Nationalzeitung", 1903, 4. Oktober, No. 532.)

„Überhaupt habe ich Mendelssohn nie ansehen können, ohne mir lebhaft Mozarts Bild zu vergegenwärtigen, und das ist natürlich, denn sein Äusseres hatte viel Ähnlichkeit mit Mozarts Äusserem. Dieselbe feine, elegante, nicht grosse Gestalt, fast dasselbe Profil, das grosse, dunkle Auge, das reiche, dunkle Haar, vor Allem aber die herrliche Stirne des für die Gestalt etwas grossen Hauptes." — Lyser

Digitized by Google

schrieb für Mendelssohn einen Operntext „Isola", nach der Rumohrschen Novelle „Der letzte Savello". Mendelssohn, der nach seines Vaters Wunsch durchaus eine Oper schreiben sollte, hat zahlreiche Dichter damit beauftragt; doch keiner konnte es ihm recht machen. Interessant ist ein Brief Mendelssohns in dieser Hinsicht, den Lyser mitteilt: „Ich habe einen harten Kampf mit mir gekämpft; Ihre Dichtung ist schön, sie hat mich ergriffen, die Verse sind so musikalisch, wie ich sie mir nur wünschen könnte, die Handlung spannend, trefflich durchgeführt, gut komponirt muss die Oper mächtig wirken — aber ich kann sie nicht komponiren, ich nicht! und das ist Ihre Schuld! warum senden Sie mir ein Buch, dessen Inhalt mich erschreckt, betrübt, mein sittliches Gefühl verletzt. Berufen Sie sich nicht auf den ‚Don Juan', den holt der Teufel, den bemitleidet man nicht, wenn er vom Teufel geholt wird, wie Ihren Savello, der durch die Hand des beleidigten Gatten fällt. Aber ich sage Ihnen: ich würde auch den Don Juan-Text nicht zur Komposition gewählt haben, keinen ähnlichen! Meine ganze Natur sträubt sich dawider, dem Laster der Unsittlichkeit irgend ein Zugeständniss zu machen, und für das grösste Zugeständniss würde ich es halten, einen solchen Text zu komponiren. Es würde mich schmerzen, könnten Sie mich deshalb verspotten, aber ich kann nicht anders und möchte auch nicht anders können, und wenn ich mich genau prüfe, frage ich mich selbst: ob es bei dieser Ansicht mir glücken wird, jemals eine wirksame Oper zu schaffen." — cf. auch No. 101.

87. Balfe. Nach dem Englischen. (Wiener Allgemeine Musik-Zeitung 1845, No. 117.)

„B. ist ein gefälliger, eleganter Componist, dem es nicht an Erfindung gebricht, der sehr wohl weiss was effectuirt, dieses mit Geschmack und richtigem Takt benützt, ohne je ins Übertriebene, Unschöne zu verfallen, seine Melodien sind lieblich, sangbar und nicht selten ergreifend, und oft höchst charakteristisch."

88. Hector Berlioz. Zerstreute Gedanken. (Ib. 1845, No. 123.)

„Berlioz ist, und wird nie ein Kirchencomponist werden; dazu mangelt ihm Eines und Alles: der Glaube, von dem Jeder durchdrungen sein muss, der mit Glück (d. h.) nachwirkend für die Kirche componiren will." — „Seine Symphonien sind bei weitem mehr als Nachahmungen oder Fortsetzungen Beethoven'scher Conceptionen; sie sind in der That ursprüngliche Eingebungen." „Das Echte in und an Berlioz anzuerkennen, sind wir schuldig." — „Ein Künstler wie Berlioz, dessen Aufgaben von Haus aus ‚Versuche' sind, — Versuche eine neue Bahn zu brechen oder zu ebnen, kann nur nach sich selbst beurtheilt werden und finden wir auch beim ersten Blick, dass er weder einem Beethoven, noch einem Mozart oder Gluck zur Seite gestellt werden kann; er hat ein Recht zu verlangen, dass, wo er sich giebt, er und nur eben er beurtheilt werde, da er sich ehrlich für nichts anders giebt, als er eben ist."

89. Alexander Dreyschock. Eine Skizze. (Ib. 1845, No. 155/156.)

„Dreyschock ist ein Genie, nicht was man heutzutage gewöhnlich unter Genie versteht, sondern ein wirkliches, das die Bedeutung seiner Kunst richtig erkannt und einen festen Grund gelegt hat, auf welchem es mit Sicherheit fortbaut für längere Zeit als die Dauer einer Konzertsaison." — „Ein Mann ist's, der unsern Virtuosen schon Noth thut, ein Mann, der mit der Kraft die Anmuth des Mannes vereint, der nicht lärmt wie ein toller Junge, aber auch nicht zimperlich thut, wie ein junges Mädchen. Ich meine in Bezug des Pianofortespielens der Männer." „Wollt oder könnt ihr das Instrument nicht wie Männer behandeln, so überlasst es lieber den Frauen."

Digitized by Google

90. Zerstreute Gedanken. Über das vierte Konzert des Alexander Dreyschock. (Ib. 1846, No. 3/4.)

Bestätigung des Vorigen. Dreyschock ist mit den „modernen Klavierhusaren" nicht zu vergleichen.

91. Cäcilia. Ein Taschenbuch für Freunde der Tonkunst. Herausgegeben von Lyser. Erster (einziger) Jahrgang. Hamburg 1833. Mit 11 Zeichnungen (Lithographieen) von Lyser und 4 Musikbeilagen (1 von H. Dorn, 3 von Lyser).

Inhalt: I. Variationen. Von Luca fa presto. (Fortsetzung des „Kater Murr".) II. Leuchtkugeln. Von einem alten Musikdirektor (Glucks Iphigenia auf Tauris, cf. No. 75; Don Juan, cf. No. 22; Über Gesang und Spiel). III. Über Liederkomposition. IV. Lieder (drei- und vierstimmige Lieder, Lieder mit Klavierbegleitung und Gitarre). V. Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers. (Phantasien aus d-moll, cf. No. 58; Louis van Beethoven, cf. No. 46; Henriette Grabau; Fragen; Rabbia.) VI. Kain nach Lord Byron. Als freies Oratorium für den Konzertsaal. (Friedrich Schneider gewidmet.) VII. Hamlet. Grosse Oper in fünf Akten (Akt 1 und 2). VIII. Klara Wiek, cf. No. 56). IX. Miszellen und Anekdoten.

92. Musikalisches Bilder-ABC zum Lesenlernen der Noten und Schlüssel. Berlin 1842.

Diese „Vorschule des ABC vom Professor Panseron" besteht aus zwölf reizenden, von Lyser lithographierten Tafeln mit Text. Das Werkchen war früher sehr beliebt, teilte aber das Geschick aller Kinderbücher — es wurde zerissen; so dass Exemplare davon heute zu den Seltenheiten gehören (cf. die Kunstbeilagen dieses Heftes).

93. General-Übersicht der Geschichte der Musik in Europa. Hamburg 1856. Kleine Broschüre mannigfachen Inhalts.

94. Der Sänger Martin. (In: Lewald, A.: „Unterhaltungen für das Theater-Publikum", München 1833, III. Quartal, No. 7.) Biographie des französischen Sängers, nach Jal bearbeitet.

95. An Hertha. („Der Humorist", Wien 1837, No. 129.) Gedicht für Komposition.

96. An der Donau.
(Wiener Allgemeine Musik-Zeitung 1845, No. 42.) Gedicht für Komposition.

97. Moderne Lieder für Komposition. (Ib. 1846, No. 16.)
Drei kurze Gedichte, eines davon derb drastisch.

98. Salvator Rosa oder zwei Nächte in Rom. Komische Oper in zwei Aufzügen von Burmeister-Lyser, in Musik gesetzt von Jos. Rastrelli. Dresden und Leipzig 1837.

Ein Klavierauszug mit Text erschienen. Die Oper — eine Dramatisierung der E. T. A. Hoffmannschen Novelle „Signor Formica" — wurde häufig in Dresden aufgeführt.

99. Ein Sommertag in Elbflorenz.
(In: Ortlepp, E.: „Grosses Instrumental- und Vokalkonzert", 14. Bändchen. Stuttgart 1841.)

Humoristische Abhandlung über den Charakter der einzelnen Orchesterinstrumente bei Volkskonzerten.

100. Die Sängerin. Novelle.
(In: „Orpheus", Musikal. Album. Wien 1842.)

Novellistische Biographie der Gertrud Mara.

Digitized by Google

101. Giacinta. Ein Capriccio. (No. 3 der „Kunstnovellen". Leipzig 1835.)

Ungemein witzige Hoffmanniade, mit mannigfachsten musikalischen Bemerkungen über Schumanns Abegg-Variationen, die Davidsbündler, Beethovens „Christus am Ölberg", vor allem über Felix Mendelssohns Ouvertüren zum „Sommernachtstraum" und „Meeresstille und glückliche Fahrt".

102. Kreisleriana. (Ib.) Poetische Erläuterungen zu 4 Symphonie-Sätzen.

103. Fiedel-Hänschen.
(In: Lyser: „Das Buch der Mährchen für Töchter und Söhne gebildeter Stände". Leipzig 1834.)

Schönes musikalisches Märchen.

104. Zwölf Briefe an Dr. August Schmidt. (Herausgeber der Wiener Allgemeinen Musik-Zeitung.) Vom 31. Januar 1839 bis 27. März 1845. Teilweise musikalischen Inhalts. Kopieen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

105. „Le Duel". Ein Kaprizio. (Neue Zeitschrift für Musik 1841, Bd. XV, No. 37.)

Lebhafte, novellistische Erklärung von Alexis Lwoff's op. 8 (Le duel, Divertimento pour le Violon et Violoncelle avec accompagnement de grand Orchestre).

106. Das Musikfest zu Taucha. („Der Humorist", Wien 1839, No. 226.)

Sehr launig geschriebene Humoreske, in der Hiller und Naumann handelnd auftreten.

107. Luther. (Neue Zeitschrift für Musik 1840, No. 37–46.)

Grosse Erzählung in drei Abteilungen, Luthers ganzes Leben umfassend, mit besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Musik.

108. Franz Morgenroth. Erinnerungen. („Der Humorist", Wien 1847, No. 224.)

Warm geschriebener Nekrolog auf den Dresdner Konzertmeister, mit Erinnerungen an E. T. A. Hoffmann.

109. Die deutsche Oper in Dresden 1842. Eine Skizze. (Neue Zeitschrift für Musik 1842, No. 14–19.) -

Enthält nach genauer Würdigung der einzelnen Künstler folgenden bemerkenswerten Passus: „Es kommt also einzig und allein nur darauf an, dass unsere Direction von der Aufgabe durchdrungen ist: eine deutsche Oper, Dresdens würdig, zu erhalten, und dass sie durch ihre Leistungen es dem Publicum begreiflich macht, dass es für Dresden ehrenvoller ist, eine deutsche Musteroper zu besitzen, als eine deutsche und italienische Oper, wo eine der andern es unmöglich macht, das höchste Ziel zu gewinnen."

110. Ein Traum. (Wiener Allgemeine Musik-Zeitung 1845, No. 62.)

Humoristische Schilderung der Musikzustände, wie sie sein sollen und nicht sind.

111. Mitteilungen aus Dresden. („Der Humorist", Wien 1839, No. 182.)

Kurzer Musikbrief mit Erwähnung des Balladenmeisters Carl Loewe.

112. Antwort auf die Bekanntmachung „In Angelegenheit eines ungewissen Edgar Mansfeldt, Komponisten aus Schweden." (Wiener Zeitschrift für Literatur, Theater und Mode 1846, No. 79.)

Betrifft die in der 1. Abteilung, 5. Kapitel geschilderte Angelegenheit.

113. Kleine Geschichten aus dem Tagebuche eines wandernden Musikanten. 1. Männell Schaper. 2. Der Stadtmusikant. (Ib. 1845, No. 69–71, 93.)

Novellistische Skizzen aus dem Leben, teils ernsten, teils heiteren Inhalts.

Digitized by Google

114. Szene aus Euryanthe in Dresden. Wilhelmine Schröder-Devrient und Herr Schuster. (In Lewalds „Europa" 1837.)

Schöne Lithographie mit Porträt-Ähnlichkeit der gefeierten Sängerin. Das seltene Blatt ist reproduziert in der „Zeitschrift für Bücherfreunde" 1906, Heft 8.

115. Vier Steinzeichnungen zu „Octavianus Magnus" von F. A. Geibcke. Hamburg 1840.

Satirisches Gedicht à la „Notenquetscher".

116. Der Vampyr. („Sieh, Mutter, dort den bleichen Mann".)

Lithographie. (In: „Cäcilia", Taschenbuch, Hamburg 1833.)

117. Die Stumme von Portici. (Masaniello, zum Aufruhr rufend.)

Lithographie. (Ib.)

118. Tancred von Rossini. (Karikatur.)

Lithographie. (Ib.)

119. Dreiteiliger Umschlag zum Taschenbuch „Cäcilia", Hamburg 1833.

Lithographieen. Vorderer Umschlag: Die heilige Cäcilia mit der Laute. Hinterer Umschlag: Verschiedene Satane, die heitere Musik darstellend. Rückenstück: Eine Gruppe von Musikinstrumenten.

120. Drei Kompositionen von Lyser. (Ib.)

1. Bayerisches Lied (D-dur, 3/4, Allegretto). 2. Ich liebe dich! (F-dur, 4/4, Allegretto). 3. Frage nicht! (G-dur, 4/4, Andantino). Texte von Lyser.

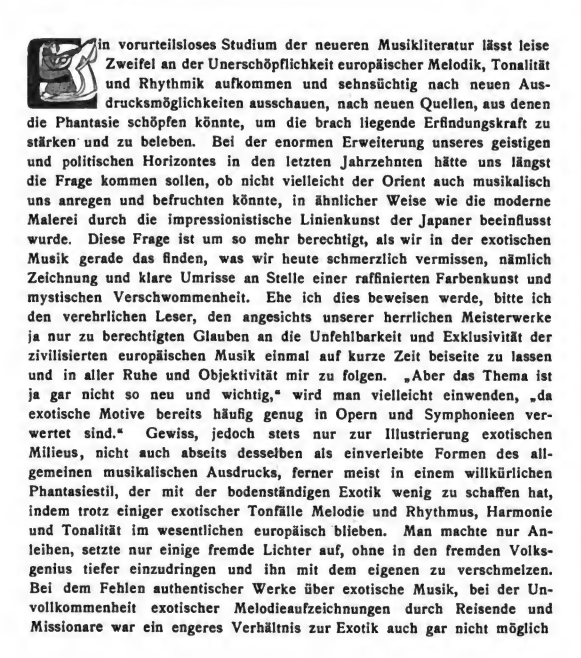
121. Melodienkranz. Eine Sammlung auserlesener Kompositionen für Singstimme mit Pianofortebegleitung. Text von J. Lyser. Leipzig, bei Emil Güntz. 1. Nachtgesang, komponiert von C. F. Becker. 2. Ständchen, komponiert von C. F. Becker. 3. Gondoliera, komponiert von H. Dorn. 4. Serenade, komponiert von F. Hesse. 5. Frühlingslied, komponiert von R. Poley. 6. Wiegenlied, komponiert von R. Poley. 7. Die Sitzung, komponiert von R. Poley. 8. Barcarole, komponiert von J. Rastrelli. 9. Walzer, komponiert von C. Wieck. 10. Der Morgen auf den Bergen, komponiert von F. Krug. Erschien als Beilage der „Lieder eines wandernden Malers", Leipzig 1834. Von besonderem Interesse No. 9.

122. Fantasien eines tauben Malers. (Kunstnovellen. Leipzig 1835). I. Die Ofenröhre. II. Herbstregen und Glockentöne. III. Fantasien aus d-moll (cf. No. 58).



EXOTISCHE RHYTHMIK, MELODIK UND TONALITÄT ALS WEGWEISER ZU EINER NEUEN KUNSTENTWICKLUNG

von Georg Capellen-München



Ein vorurteilsloses Studium der neueren Musikliteratur lässt leise Zweifel an der Unerschöpflichkeit europäischer Melodik, Tonalität und Rhythmik aufkommen und sehnsüchtig nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten ausschauen, nach neuen Quellen, aus denen die Phantasie schöpfen könnte, um die brach liegende Erfindungskraft zu stärken und zu beleben. Bei der enormen Erweiterung unseres geistigen und politischen Horizontes in den letzten Jahrzehnten hätte uns längst die Frage kommen sollen, ob nicht vielleicht der Orient auch musikalisch uns anregen und befruchten könnte, in ähnlicher Weise wie die moderne Malerei durch die impressionistische Linienkunst der Japaner beeinflusst wurde. Diese Frage ist um so mehr berechtigt, als wir in der exotischen Musik gerade das finden, was wir heute schmerzlich vermissen, nämlich Zeichnung und klare Umrisse an Stelle einer raffinierten Farbenkunst und mystischen Verschwommenheit. Ehe ich dies beweisen werde, bitte ich den verehrlichen Leser, den angesichts unserer herrlichen Meisterwerke ja nur zu berechtigten Glauben an die Unfehlbarkeit und Exklusivität der zivilisierten europäischen Musik einmal auf kurze Zeit beiseite zu lassen und in aller Ruhe und Objektivität mir zu folgen. „Aber das Thema ist ja gar nicht so neu und wichtig," wird man vielleicht einwenden, „da exotische Motive bereits häufig genug in Opern und Symphonieen verwertet sind." Gewiss, jedoch stets nur zur Illustrierung exotischen Milieus, nicht auch abseits desselben als einverleibte Formen des allgemeinen musikalischen Ausdrucks, ferner meist in einem willkürlichen Phantasiestil, der mit der bodenständigen Exotik wenig zu schaffen hat, indem trotz einiger exotischer Tonfälle Melodie und Rhythmus, Harmonie und Tonalität im wesentlichen europäisch blieben. Man machte nur Anleihen, setzte nur einige fremde Lichter auf, ohne in den fremden Volksgenius tiefer einzudringen und ihn mit dem eigenen zu verschmelzen. Bei dem Fehlen authentischer Werke über exotische Musik, bei der Unvollkommenheit exotischer Melodieaufzeichnungen durch Reisende und Missionare war ein engeres Verhältnis zur Exotik auch gar nicht möglich

Digitized by Google





PAGANINI
Zeichnung von J. P. Lyser



Digitized by Google






Inzwischen haben sich die Zeiten geändert: dank der Tätigkeit der vergleichenden Musikwissenschaft liegt uns bereits eine Fülle von echtem, oft phonographisch aufgenommenem Material vor, das über den Stand fremdländischer Kunst überraschende Aufschlüsse gibt und die eingewurzelte Ansicht, die Exotik stecke noch in den Kinderschuhen, sei für uns wertlos und nur ein humoristisches Kuriosum, Lügen straft. Zur Bestätigung führe ich aus einem Vortrage des um die Erforschung der exotischen Musik hochverdienten Musikpsychologen E. von Hornbostel, gehalten in der Ortsgruppe Wien der Internationalen Musikgesellschaft am 24. März 1905, folgende Stelle an: „Wir dürfen niemals vergessen, dass auch die primitivste heutige Kultur auf eine lange Entwicklung zurückblickt, und wenn man sieht oder besser hört, wie raffiniert in seiner Einstimmigkeit ein japanisches, indisches oder arabisches Musikstück ist, wird man sich sagen, dass hier eine sehr hoch entwickelte Kunst vorliegt, freilich unter anderem Himmel und nach ganz anderen Richtungen gewachsen als unsere.“ Zum Verständnis dieser Äusserung ist zu bemerken, dass im ganzen Orient im wesentlichen Unisono- oder Oktavenmusik herrscht, jedenfalls keine Harmonie in unserem Sinne, obwohl Ansätze dazu namentlich in Form einer über gehaltenen Basstönen frei sich ergehenden Melodik (Orgelpunktmusik) nicht selten sind. Der europäische Musiker ist nur zu geneigt, diesen Harmoniemangel den Orientalen zum Vorwurf zu machen und als Armutszeugnis anzurechnen. Von einer höheren Warte aus stellt sich die Sache aber ganz anders dar. „Zweifellos hat die nichtharmonische Musik ihre eigenen Reize. Die melodische Linie tritt klarer hervor und kann sorgfältiger gezogen werden; das Chroma, die feinere Nuancierung der Intervalle hat freieren Spielraum; der Phrasierung wird erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt; die verschiedenen Vortragsweisen (legato, glissando, portamento, staccato, parlando usw.) gewinnen einen wesentlichen Wert, ebenso zahllose Verzierungsformen, Melismen und Fiorituren. Und nicht zuletzt wendet sich die Aufmerksamkeit dem Rhythmus zu, der ohne Rücksicht auf das Zusammentreffen mehrerer Stimmen sich ungebunden entwickeln kann.“ In ihrer indischen Broschüre (Breitkopf & Härtel 1904) prägen O. Abraham und E. von Hornbostel das neuartige Schlagwort: Die Vertikale in der Partitur ist der Feind des Horizontalen. Vielgestaltige Polyphonie im (vertikalen) Miteinander fordert nämlich zum Zusammenhalten der Stimmen eine metrische Gliederung nach Hauptakzenten, eine Einteilung in Takte, „wodurch der psychologische Vorgang der rhythmischen Auffassung nur unvollkommen dargestellt wird, da wir entgegen der graphischen Ausdrucksweise häufig grössere melodische Perioden zu einer psychologischen Einheit zusammenfassen“. Je reicher und abwechslungsvoller nun Melodie und Rhythmus sind, um so

Digitized by Google

schwieriger, ja unmöglicher wird ein Zusammenspiel mit genauem Takthalten. Kein Wunder, wenn exotische Musikstücke wegen ihrer Durchsetzung mit Erweiterungen und Verkürzungen melodischer Phrasen, mit Fermaten und Synkopen, tempo rubato, irrationalen Taktarten und häufigem Taktwechsel, kurz, wegen ihrer einseitig horizontalen Ausbildung fortlaufendes vertikales Zusammengehen meiden. Damit diese Freiheiten nicht als Willkür erscheinen, müssen die Orientalen ein starkes rhythmisches Gefühl für grössere Zusammenhänge haben. Auch sie besitzen übrigens Hilfsmittel, die Auffassung der Zusammengehörigkeit zu erleichtern, indem sie Motive häufig wiederholen und durch stereotype Wiederkehr bestimmter Töne oder ganzer Phrasen Einschnitte und Schlussfälle anzeigen. Jedenfalls ist die exotische Musik trotz ihrer freien Rhythmen keineswegs formlos. „Wenn wir auch zuweilen eine sehr ausgedehnte Anwendung des tempo rubato finden (Japan), so ist es doch nicht angängig, Melodieen, deren rhythmische Gliederung uns nicht gelingen will, als rhythmisch amorph anzusehen; oft erscheint eine scheinbar ganz rezitativisch gehaltene Melodie ganz identisch bei der Wiederholung und belehrt uns, dass die scheinbare Freiheit durch eine strenge Regel gebunden ist . . . In den aussereuropäischen Kulturländern treffen wir auch auf kompliziertere Formen (Rondo: Indien, Suite: Japan) und gelegentlich können wir die Erfahrung machen, dass es keineswegs der Polyphonie bedarf, um die raffinierteste motivische Baukunst zu zeitigen" (v. Hornbostel).

Nach diesen Ausführungen wird es nicht mehr paradox klingen, wenn ich behaupte, dass die exotische Musik gerade wegen ihres Unisono-Charakters, genauer wegen der durch ihn ermöglichten vielgestaltigen Rhythmik und Melodik uns ein Jungbrunnen sein kann, aus dem wir durch Verschmelzung mit unseren harmonisch-polyphonischen Errungenschaften die Möglichkeit eines neuen Stiles schöpfen. Für ihn wird gelten, was Karl Storck in seiner Musikgeschichte von den alten Griechen im Hinblick auf Ägypten und Kleinasien sagt: „Die exotische Kunst wurde so im eigenen Geiste verarbeitet, dass das neu entstehende Gebilde gleichzeitig nationale Volks- und internationale Weltkunst war." Aber nicht nur die exotische Rhythmik und Melodik, sondern auch die in den exotischen Gebrauchsleitern zum Ausdruck kommende Tonalität, die sich von der unsrigen hauptsächlich durch die Vermeidung des Leittons unterscheidet, eröffnet neue Perspektiven. An anderer Stelle[1]) habe ich nachgewiesen, dass die Nivellierung und Uniformierung der Melodie und Harmonie infolge der Verflüchtigung der griechischen und mittelalterlichen Oktavgattungen zu unserem heutigen Dur und Moll eine bedauerliche Einbusse an Mannig-

[1]) In der Broschüre „Ein neuer exotischer Musikstil" (C. Grüninger, Stuttgart 1905).

Digitized by Google

faltigkeit, Feinfühligkeit und Charakteristik darstellt, demnach keineswegs ein Fortschritt war. Haben wir doch nicht einmal ein selbständiges Mollgeschlecht, da dieses vom Durgeschlecht gleicher Basis stark beeinflusst wird, indem die Dominantklänge beiden gemeinsam sind und häufig auch in Moll der Durschluss gebraucht wird! Die neueren Komponisten scheinen diesen Mangel tonaler Freiheit selbst empfunden zu haben, für den sie sich durch künstliche Verschleierungen der harmonischen Entwicklung, Vermeidung simpler Dominantenmusik und durch ein bis zur vollständigen Aufgabe der tonalen Einheit gehendes Modulieren schadlos hielten. Dass dieses schrankenlose Modulieren mit dem wahren Geiste der Tonkunst vereinbar sei, darf bezweifelt werden. Man muss die wunderbare Wirkung sparsam verwendeter Tonartwechsel und chromatisch-enharmonischer Rückungen bei den Klassikern und Romantikern, insbesondere bei Richard Wagner, sich vergegenwärtigen, um einzusehen, dass auch in der Musik ein Trägheitsgesetz existiert, das nicht ungestraft aufgehoben werden darf. Dies ist auch gar nicht nötig, da es noch eine andere tonale „Mannigfaltigkeit innerhalb der Einheit“ gibt, nämlich diejenige, die durch die exotischen Tonleitern nahegelegt wird. Sie kann jedoch nur dann für uns nutzbar gemacht werden, wenn es uns gelingt, auch harmonisch uns mit der so bereicherten Melodik abzufinden. Den Weg dazu habe ich in meinen Schriften gezeigt, indem ich auf Grund einer neuen Dur- und Mollanalyse die alten Oktavgattungen aus der natürlichen Harmonie und Tonalität wiederherstellte, ganz im Gegensatz zur historischen Entwicklung, die ja bekanntlich mit dem Vordringen von Harmonie und Tonalität zur Beseitigung jener Oktavgattungen führte. Nunmehr erscheint auch die strittige Frage der Harmonisierbarkeit exotischer Melodieen in einem andern Lichte. Ganz gewiss haben E. von Hornbostel und H. Riemann recht, wenn sie Bearbeitungen echt exotischer Musik in dem uns heute geläufigen Dur und Moll als Zerrbilder verwerfen, auch dann, wenn die Harmonisierung sich in den Grenzen einfacher Dominantenmusik bewegt. Bereits Helmholtz hatte die Unzulässigkeit dieses Verfahrens erkannt. Annehmbar ist allein eine Harmonisierung, die sich der Tonalität der Melodie anzupassen, mit ihr zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen vermag. Wie diese Verschmelzung ohne Rückfälle in die überlebte Polyphonie des Mittelalters möglich ist, dafür werde ich weiter unten einige Proben bringen. Ich schliesse den theoretischen Teil meiner Ausführungen mit einem Ausspruche Camille Saint-Saëns', damit die prophezeite „Zukunftsmusik“ nicht als leeres Hirngespinst, sondern als wirklich diskutable Realität erscheint. Saint-Saëns äussert sich so: „Die Musik ist augenblicklich an der Grenze ihrer jetzigen Entwicklungsphase angelangt, die Tonalität, welche die moderne Harmonie erzeugt hat, ringt mit dem Tode. Um die Ausschliesslichkeit

Digitized by Google

der beiden Dur- und Mollgeschlechter ist es geschehen. Die alten Tonarten kehren auf den Schauplatz zurück, und in ihrem Gefolge werden die Tonarten des Orients, deren Mannigfaltigkeit eine ungeheure ist, ihren Einzug in die Kunst halten. Alles das wird der erschöpften Melodie neue Elemente zuführen, sie wird in eine neue, nicht wenig ergiebige Ära treten; auch die Harmonie wird sich danach richten, und der kaum ausgebeutete Rhythmus wird sich entwickeln."

Arabien

Um dem Leser einen deutlichen Begriff von dem Wesen exotischer Tonkunst zu geben, und zugleich um die Richtigkeit der vorgetragenen Ansichten über ihren Wert praktisch zu erhärten, biete ich in den Notenbeilagen dieses Heftes einige vollständige Proben unzweifelhaft echter arabischer Musik, entnommen aus der prächtig ausgestatteten Kollektion Yafil in Algier, die dieser Verleger mit Hilfe des angesehenen eingebornen Musikers Laho Seror und unter fachmännischer Leitung des Musikschuldirektors Rouanet vor kurzem in europäischer Notenschrift herausgegeben hat, mit genauer Beachtung der bodenständigen Physiognomie der Melodieen, die, niemals aufgeschrieben, allein durch die Tradition der berufensten einheimischen Musiker fortgepflanzt sind. Die Sammlung umfasst alle Arten arabischer und maurischer Musik, von den leichteren Gesängen bis zu den ernsten Melodieen der grossen Kalifenepoche, die den Namen „Andalusische oder granadische Musik" tragen. Die Begleitungsinstrumente spielen im Einklang oder in Oktaven, während der Rhythmus durch verschiedene Schlaginstrumente markiert wird. Dem arabischen Gesangsstücke (neklab) pflegt ein längeres Vorspiel (mestekhber) im tempo rubato ohne Schlaginstrumente vorauszugehen. Sodann bereitet ein kurzer Übergang (Mizane) auf den Takt des Gesanges vor, dessen unbegleitete Strophen mit instrumentalen Zwischenspielen abwechseln, die die Gesangsmotive aufnehmen und mit rhythmischen Veränderungen wiederholen. Der Gesang selbst setzt sich aus einer bestimmten Anzahl von Couplets (ghessen) zusammen, denen ein Refrain (metlâa) folgt, mit anschliessender Wiederholung des Couplets. Ein solcher Gesang ist „Li Habibun ked samah li" (Musikbeilage No. 1), der der Freude der arabischen Schönen über die Verzeihung ihres Liebhabers Ausdruck gibt, von dem sie ein schmeichelhaftes Bild entwirft. Die Hauptthemen sind durch Buchstaben (A und B) hervorgehoben, während die rhythmische Gliederung durch Schrägstriche kenntlich gemacht ist. Die erste Periode zählt $10 = 8 + 2$ Takte; nach einem Zwischensatz von 5 Takten, der Motive des Themas benutzt, wird die erste Periode wiederholt, aber mit einem längeren Nachsatze von 4 Takten, von dem die ersten 2 Takte echoartig die vorhergehenden beiden

Digitized by Google

Takte repetieren. Es folgt ein weiterer sechstaktiger Zwischensatz mit einem neuen, zweimal wiederholten Motiv und endlich ein aus dem Thema entnommener Nachsatz von 4 Takten.

Das gleichfalls hier mitgeteilte erste instrumentale Zwischenspiel bringt das Thema in der Form A^1 und wiederholt es ziemlich genau, jedoch mit verkürztem Schlusse. Der weitere Verlauf des Gesanges bedarf keines Kommentars, nur sei darauf aufmerksam gemacht, dass beide Themen in echt orientalischer Weise mehrfach wiederholt werden, besonders A. Im ganzen ist trotz der freien rhythmischen Gliederung, die wie eine Improvisation anmutet, der kunstvolle Bau dieses Koloraturgesanges nicht zu verkennen, ja, es ist eine Grazie und kindliche Freude darüber ausgebreitet, die wahrhaft erfrischend wirkt gegenüber dem gespreizten Pathos oder der erkünstelten Schlichtheit so mancher neueren Lieder.

Auch die Tonalität des Gesanges ist interessant. Während die Einführungstakte (Mizane) vollkommen unserem Moll entsprechen, liegt dem Gesang selbst die Tonleiter a h c d e fis g a (modus Remel maïa der Araber, dorischer Kirchenton) zugrunde, mit konsequenter Diatonik. Ohne Beachtung dieses Molltypus würden wir in den beiden ersten Takten den C-dur Klang hören, als Unterdominante der Tonart G-dur, in der die erste Periode nach Ausruhen auf der Oberdominante endet. Diese Auffassung muss durch die Analyse des Mollklanges modifiziert werden. Im allgemeinen hören wir den a-moll Klang als A C e (g), also mit zwei Grundtönen, von denen der eine Tonika von A-dur, der andere Tonika von C-dur ist. (Noch zu Joh. Seb. Bachs Zeiten war dagegen die Auffasung A cis e vorherrschend.) Nun lässt sich aber a c e auch als unvollständiger Durnonenakkord (D fis) a c e erklären, der als Dominantklang zu G-dur gehört. Diese harmonische Analyse führt von selbst zu obiger Molltonleiter mit a als Haupt- und g als Nebentonika. Ist aber G-dur die „Wurzeltonart", so muss natürlicher (authentischer) Schluss die Kadenz D^9—A_0 oder D^7 — A_0 sein (A_0 = a-moll Dreiklang); ferner muss dieser Molltypus sich durch häufige Ausweichungen nach der Wurzeltonart oder nach deren quintverwandten Tonarten D- und C-dur verraten. In gleichem Sinne wird er durch den Zusammenklang der von der Prime, Terz und Quinte aus geführten Tonleitern mit der Tonika als Orgelpunkt charakterisiert:

Primtonleiter:	a	h	c	d	e	fis	g	a
Quinttonleiter:	e	fis	g	a	h	c	d	e
Terztonleiter:	c	d	e	fis	g	a	h	c
Tonika als Orgelpunkt:	a ————————————							

Nunmehr würde eine Harmonisierung des Gesanges im exotisch-europäischen Verschmelzungsstile nicht schwer sein. Der Schluss des Gesanges würde mit den Klängen d fis c e a — a e c e a zu bilden sein,

der Schluss des instrumentalen Zwischenspiels mit c e a — d fis h — h d g — c e a über dem Orgelpunkte a. In den beiden ersten Takten des Gesanges würde am besten der Akkord a e e a (ohne Terz) stehen, im 3. bis 8. Takt (mit Änderung nur eines Tones): a fis e a.

No. 2 der Musikbeilage, Mestekhber Zidane, ist ein instrumentales Vorspiel im tempo rubato zu einem der zahlreichen Liebesgesänge, an denen die arabische Literatur so reich ist. Der modus Zidane ist die sogenannte Zigeunertonleiter a b cis d e f gis a, die in ganz Nordafrika, Spanien, Griechenland, Persien und Indien sehr verbreitet ist, ja, den Indern als einfachste und elementarste Melodieform erscheint, die allen Anfängerstücken zugrunde liegt (Abraham und v. Hornbostel). Wie alle exotischen Tonleitern, ist auch diese durch Quintenfolgen zu erklären, nämlich so: cis gis d a e b f. Der Grundton liegt in der Mitte, zweimal sind reine Quinten durch verminderte ersetzt. Der Leser wird jedoch bemerken, dass dieser modus in dem Vorspiel nicht rein durchgeführt ist, da auch h, fis, g vorkommen, die dem modus Aârak (persisch Irak) angehören = Durtonleiter mit kleiner Septime (mixolydischem Kirchenton). Wir haben hier also ein Beispiel von Mischtypen, die auch in Indien und Japan nicht selten sind, und die die grundsätzliche Diatonik zur Chromatik erweitern. Interessant ist der Schluss auf der oberen Quinte e im 11., 15. und 30., auf der unteren Quinte im 34., auf der unteren grossen Terz im 24. Takte, Beweise für ein ausgeprägtes Gefühl für Tonalität bei den Arabern. Was die rhythmische Gliederung des Vorspiels anbetrifft, so besteht die erste Periode aus 11 Takten = 4 (+ 2 + 3) + 2, derart, dass die eingeklammerten Takte nur Wiederholungen vorausgegangener Taktgruppen sind. Bei ♩ = 120 folgt ein neuer elftaktiger, synkopierter und sequenzartiger Satz, der später mit rhythmischen Verschiebungen wiederholt wird. Auch hier erscheint mir der Aufbau im ganzen bei aller Freiheit bewunderungswürdig.

Gaben No. 1 und 2 bereits einen Begriff von der orientalischen Verzierungstechnik, so ist diese noch mehr ausgeprägt in dem folgenden Bruchstück eines Mestekhber Sika, zugleich einer Probe für die moderne arabische Kunst (Musikbeilage No. 3). Merkwürdigerweise gelten im ganzen Orient derartige Verzierungen nicht als nebensächlicher, sondern als wesentlicher Melodieschmuck, als Ausdrucksform; sie scheinen dort dasselbe Vergnügen zu bereiten wie uns die vertikale Ausbildung der Musik mittels Harmonie, Modulation und Polyphonie. Über die Art und Entwicklung des modus Sika teilt Rouanet folgendes mit: Nach Salvador Daniel (1863) hatte die Tonleiter die Form: h c d e f g a h, gegenwärtig dagegen eine zweifache: h c d e fis g a h und h c dis e fis g a h. „In Ägypten beruht

Digitized by Google

der modus Sika auf der Skala: h c d es fis g a h, und wie im nördlichen Afrika wird das Wort Sika für den Ton si der europäischen Tonleiter reserviert".

Die Harmonisierung der (phrygischen) Tonleiter h c d e fis g a h, die in Indien und Japan besonders häufig ist, wird sofort nahegelegt durch die Analyse des Mollklanges h d fis = (G) h D fis (a) mit den Grundtönen g und d und mit h als Haupt-, g als Nebentonika. Auch für dieses Moll ist also G-dur die Wurzeltonart, deren Dominantklänge (D, D^7, D^9 mit oder ohne Grundton) den natürlichen (authentischen) Schluss vermitteln, z. B. in der Form: fis c e a — h d fis h.
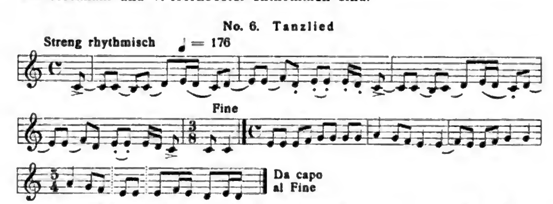
No. 4 und 5 der Musikbeilagen sind Proben echter arabischer Volksgesänge (Zendani) und in der Yafilschen Sammlung ohne Text vorgeführt, weil die Melodieen zu sehr verschiedenen Gedichten gesungen werden. Zuweilen dienen diese Zendani den arabischen Frauen als Tanzmusik. „Während die einen singen, sich auf der Derbuka begleitend, deuten andere schmachtende Bewegungen an, Spuren der alten religiösen Tänze, die unglücklicherweise bei vielen Tänzerinnen zu charakterlosen Verrenkungen entartet sind." In No. 4 stehen die Mollsätze unserem tonalen Empfinden sehr nahe, während der „Trio"-Satz in Dur durch seine übermässigen Sekunden spezifisch exotisch anmutet. Auch die regelmässige viertaktige Gliederung in den Ecksätzen ist uns durch unsere Volks- und Kunstmusik vertraut; dagegen legt der Mittelsatz mit seinem mühsam aufrecht erhaltenen $\frac{3}{4}$-Takt, der vielleicht als $\frac{5}{8}$-Takt hätte geschrieben werden sollen, wieder Zeugnis ab von dem rhythmischen Freiheitsdrange der Orientalen. Während wir in Japan durchweg nur gerade Taktarten antreffen, finden wir in arabischen und indischen Melodieen häufiger auch ungerade Taktarten, z. B. in unserer No. 5, einem graziösen Tanzliede, dessen vermutliche rhythmische Einschnitte kenntlich gemacht sind. Auffallend ist der kurz abbrechende Schluss mit a, wir hätten einen Schluss auf g, wie im 12. Takt, erwartet. Die Tonleiter ist jedenfalls nicht nach der Vorzeichnung d-moll, sondern a b cis d e fis g a oder nach unserem Gefühl g a b cis d e fis g. Derartige tonale Rätsel werden uns nicht nur von arabischen, sondern auch von indischen und japanischen Melodieen nicht selten aufgegeben.

Indien

Nach Abraham und v. Hornbostel dürfen wir annehmen, dass die praktische Materialleiter des indischen Tonsystems nicht die 21stufige der indischem Theoretiker, sondern ziemlich identisch mit unserer (temperierten) 12stufigen chromatischen Skala ist, während die Gebrauchsleitern die diatonische Skala zur Grundlage haben. Von diesen fehlen
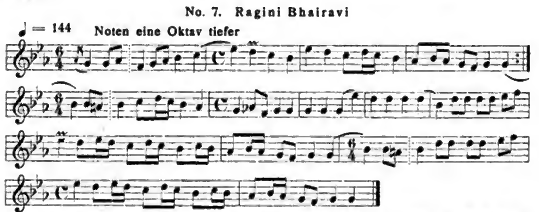
jedoch, ebenso wie in China, Japan und in sehr vielen anderen Gegenden, häufig zwei Töne, namentlich die Quarte und Septime, so dass fünfstufige (pentatonische) Leitern erscheinen. An Mannigfaltigkeit des Rhythmus wird die arabische Musik noch bei weitem von der indischen übertroffen, wie folgende Proben (Bruchstücke) beweisen, die der indischen Broschüre von Abraham und v. Hornbostel entnommen sind.

No. 6. Tanzlied



Interessant ist in No. 6 die Phrasierung mit der Betonung des auftaktigen Achtels, der angehängte $\frac{3}{8}$-Takt und auch weiterhin der Taktwechsel. No. 7 ist nicht nur rhythmisch bemerkenswert, sondern auch durch die Rondoform und durch die Tonalität, die auch Abraham und v. Hornbostel als „Mi-Modus“ (Phrygisch) erklären. Wurzeltonart ist Es-dur, das ein paarmal erscheinende a ist durch eine Modulation nach der Dominanttonart B-dur zu erklären.

No. 7. Ragini Bhairavi



Die Inder pflegen, ebenso wie die Siamesen, Javaner, Japaner und verschiedene nordamerikanische Indianerstämme, die schlechten Taktteile zu betonen. Während bei uns sich die einzelnen rhythmischen Momente unterstützen und ihr Gegeneinanderarbeiten nur gelegentlich als Pikanterie vorkommt, ist es nach Abraham und v. Hornbostel in der homophonen Musik zu einem besonderen Ausdrucksmittel geworden. Das geht so weit, dass man in der exotischen Musik von einem rhythmischen Kontra-

Digitized by Google

Musikalisches

A B C

zum Lesenlernen der Noten, Vorzeichen und Schlüssel;

Vorschule des A B C vom Prof. Panseron

von

J. P. LYSER.

BERLIN,

Verlag u. Eigenthum d. Schlesinger'schen Buch u. Musikhandlung.



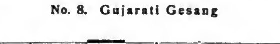
VI. 18
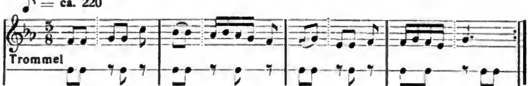
TITELBLATT ZUM MUSIKALISCHEN A B C VON J. P. LYSER

Digitized by Google

punkt reden darf. Beweis: der Gujarati Gesang No. 8 im $\frac{5}{8}$-Takt (5 = 2 + 3) mit anders abgeteiltem Trommelrhythmus (5 = 3 + 2).

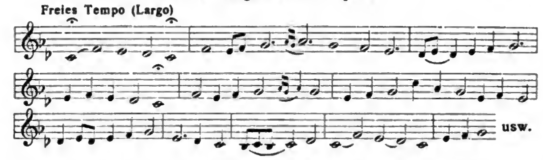
No. 8. Gujarati Gesang





Zu No. 9 bemerken Abraham und v. Hornbostel: „Die Joda-Form ist ohne erkennbaren Rhythmus, die Taktstriche sollen nur die melodischen Phrasen begrenzen; das Motiv im ersten Takte geht dem Hauptteil auch bei allen Wiederholungen gewissermassen als Ankündigung voraus und dient vielleicht auch dazu, den Hörer gleich anfangs mit der Tonalität (Zigeunertonleiter) des Raga vertraut zu machen."

No. 9. Raga Bhairava. Joda



Schliesslich sei noch im Anschluss an Abraham und v. Hornbostel auf die zweifache Art der Modulation bei den Indern aufmerksam gemacht. Entweder bleibt über einem neuen Grundton (meist der Dominante) das Tonmaterial unverändert, so dass ein neuer Modus erscheint (z. B. aus a h c d e f g a wird e f g a h c d e), oder der Modus bleibt der gleiche, während das Tonmaterial sich ändert (z. B. aus a h c d e f g a wird e fis g a h c d e).
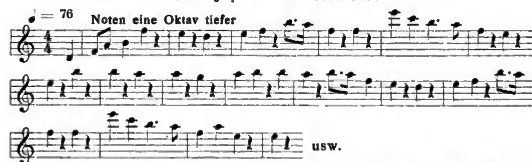
Japan

In der Einleitung zu seiner Kollektion japanischer dramatischer Musik sagt der Herausgeber, der Japaner S. Kitamura, der sich um eine genaue Wiedergabe dieser von Berufsmusikern gespielten und gesungenen Musik bemüht hat: „Wie die Mannigfaltigkeit des Rhythmus eins der charakteristischen Kennzeichen der japanischen Musik ist, so ist der Tempowechsel der Lebensnerv dieser (dramatischen) Kompositionsgattung." Es würde zu weit führen, auch von der Musik des fernen Ostens hier Näheres mit ausgeführten Proben zu bringen. Ich begnüge mich mit der

Digitized by Google

auszugsweisen Mitteilung des Solos des Koto (japanische Harfe) der sterbenden Heldin aus dem zweiten Akt des Schauspiels „Kesa“. In ihren Studien über das Tonsystem der Japaner (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Januar—Märzheft 1903) nennen Abraham und v. Hornbostel diese das Spiel der Schauspielerin Sada Yacco begleitende Musik eine freie stimmungmalende Phantasie, die bei jeder Aufführung variiert wurde. „Die Kotobegleitung der Sterbeszene konnte die mächtige Wirkung des Stückes noch bedeutend erhöhen, weil die milde, klagende Klangfarbe des Koto zugleich mit den langen Rhythmen den uns gewohnten Klageäusserungen in der Musik nahestand.“

No. 10. Japanisches Koto-Solo

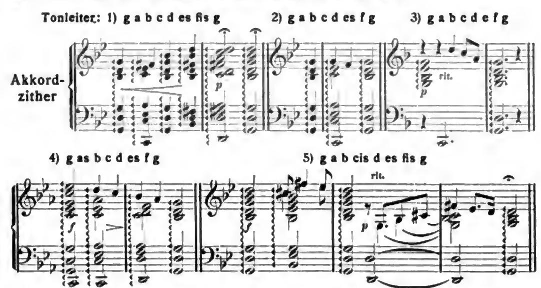


Bewundernswert ist hier die Pausentechnik, deren Wunderkräfte uns am grossartigsten Beethoven in der Variierung des Arioso dolente in der Sonate op. 110 enthüllt hat. Man darf A. J. Polak wirklich recht geben, wenn er in seiner exotischen Broschüre (Breitkopf & Härtel 1905) obigen japanischen Kotosatz als Meisterstück eines unisonen Stimmungsbildes rühmt, dessen Form eine so wohlüberdachte und wohlgebaute sei, dass wohl von Varianten in der Figurierung, aber nicht von freier Phantasie in bezug auf die Form die Rede sein könne.

Auch wenn es mir gelungen sein sollte, den Leser von dem in seiner Art kunstvollen Bau der exotischen Musik und von ihrem Wert für die Entwicklung der okzidentalen Musik in rhythmischer, melodischer und tonaler Beziehung zu überzeugen, so traue ich doch der Gewohnheit eine viel zu grosse Macht zu, als dass ich eine sofortige Umstimmung des Gehöres in die exotische Art zu musizieren für möglich hielte, besonders in tonaler Hinsicht. Diese Umstimmung würde bedeutend erleichtert und beschleunigt werden, wenn es ein Instrument gäbe, das zum Phantasieren in exotischen Tonleitern anregte, zur Einführung in den neuen exotisch-europäischen Verschmelzungsstil, der aus den Tonleitern und der Analyse des Mollklanges die harmonische Unterlage entwickelt, geeignet wäre und auch in Ton und Klangfarbe uns den Orient näher brächte. Nach längerem Um-

Digitized by Google

hersuchen habe ich ein solches Instrument gefunden, das sich nebenbei durch seine Billigkeit auszeichnet, nämlich Müllers **Akkordzither**, und zwar nicht die grosse chromatische „Erato“, sondern die **diatonische** Form „Monopol II“ in G-dur mit 26 Saiten und 6 Manualleisten, durch deren Niederdruck sich die Dreiklänge auf den ersten sechs Stufen der Tonleiter von selbst einstellen. Mit der Umstimmung dieser Tonleiter in die verschiedenen exotischen, bzw. Kirchenton-Skalen muss sich demnach auch das Akkordmaterial entsprechend ändern. Dass auf diese Weise ein ursprüngliches Dilettanteninstrument, das ausser seinem schönen Äolsharfenton in Fachkreisen kaum Beachtung fand, zu höheren Kunstzwecken dienstbar werden kann, beweisen folgende Kadenzen, deren Klangzauber verblüffend ist und wohl nur vom modernen Kunstharmonium erreicht wird:



Also nichts weniger als die einfache Begleitungsmusik, deren die diatonische Akkordzither bisher allein fähig war! Die Akkorde sind nach der Dauer ihres Nachklanges notiert, die Durwurzeltonarten, in deren Sinne die natürlichen, wirklich als solche empfundenen Schlüsse der einzelnen Molltypen gebildet sind, der Reihe nach 1) G-dur 2) B-dur 3) F-dur 4) Es-dur 5) G-dur. Wegen seiner guten Stimmhaltung verträgt das Instrument vielfache Tonleiteränderungen ohne Schaden für die Tonreinheit. Aber nicht nur zur Phantasieanregung und Eingewöhnung in die exotische Welt ist die Akkordzither am Platze, sondern auch zu Studien über die natürlichreine, pythagoreische oder temperierte Stimmungsweise der Töne und Intervalle, nahegelegt durch die exotischen Bruchtonstufen ($^1/_4$- und $^1/_3$-Töne). Überall Zukunftsmusik, die nur des Genies harrt, das der Vermählung von Orient und Okzident die rechte Weihe und ein persönliches Gepräge geben könnte.

Digitized by Google



BRAHMS IM BRIEFWECHSEL MIT DEM EHEPAAR HERZOGENBERG

Von Wilhelm Altmann-Friedenau-Berlin

Eine köstliche Gabe hat uns vor einigen Monaten die „Deutsche Brahms-Gesellschaft" bescheert: zwei nicht übermässig starke Bände, „Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg", herausgegeben von Max Kalbeck.[1]) Ich kann diesen Briefwechsel (Verlag: N. Simrock, Berlin), den jedes Mitglied der in den letzten 20 Jahren immer grösser gewordenen Brahmsgemeinde mit grösster Befriedigung zur Hand nehmen und sicherlich mehr als einmal lesen wird, nicht besser hier einführen als mit folgender Stelle aus der sehr gelungenen Einleitung des kundigen Herausgebers:

„Von den Leipziger Januartagen des Jahres 1877 an, in denen Brahms seine erste Symphonie und das c-moll Quartett aufführte, datiert die lange, bis zum Tode währende Freundschaft mit Elisabet und Heinrich von Herzogenberg, von der die nachfolgenden Briefe Zeugnis geben. Man wird sie mit wachsender Teilnahme lesen und immer wieder lesen, mit Ehrfurcht vor dem in sich gefesteten, echt männlichen, manchmal fast unnahbaren, bis zur Härte schroffen Charakter von Brahms, der nur seine Kunst für die zartesten und tiefsten leidenschaftlichen Bewegungen seines Innern reden liess, mit Rührung und Hochachtung vor der selbstlosen, unerschütterlichen Treue Heinrichs von Herzogenberg, den nichts in seinem Glauben an die Güte und Grösse des ihm überlegenen Genius beirren konnte, und mit einer aus frohem Staunen und herzlicher Zuneigung gemischten Sympathie für die geist- und gemütvolle, demütig-stolze, würdige und bescheidene Frau, die, eine mit dem Schwerte der Kritik gegürtete Grazie, in Fragen der Kunst nicht an ihr sicheres, auf dem Fundamente der Sittlichkeit beruhendes Schönheitsgefühl allein zu appellieren brauchte, da ihr durch Kenntnisse und Erfahrungen bereichertes, unbestochenes Urteil das jedes Fachmannes aufwog."

---

[1]) Bekannte von mir haben mitunter gemeint, dass Kalbeck nicht immer taktvoll die persönlichen Empfindungen noch Lebender geschont habe; ich möchte ihn entschieden gegen diesen Vorwurf in Schutz nehmen. — Aufgefallen ist mir, dass er mitunter in den Anmerkungen unnötiges sagt; es weiss doch z. B. jeder, wer Clara Schumann war. — Bei einer Neuauflage ist die Verwechselung des Berliner Privatdozenten Joh. Wolf (II, 50) mit dem II, 104 richtig erwähnten Komponisten Leopold Carl Wolf, dessen Werke meist bei Herzogenbergs Verleger Rieter-Biedermann erschienen sind, zu berichtigen.

Digitized by Google

„Was die drei an Geist, Tiefe des Gefühls, Adel der Gesinnung und Höhe der Bildung einander ebenbürtigen Menschen verband, waren rein ideale Interessen, und darum war ihre Freundschaft auch dauerhafter und fruchtbarer, als irgendein auf materiellen Zwecken und Rücksichten begründeter Bund . . .“

Ich speziell freue mich der Herausgabe dieses Briefwechsels noch aus einem ganz besonderen Grunde. Brahms braucht heute keine Propaganda mehr, wohl aber der Komponist Heinrich von Herzogenberg, der ebenso wie sein Vorgänger Friedrich Kiel an der Stelle seiner einstigen erfolgreichen Lehrtätigkeit totgeschwiegen wird.[1]) Wer diesen Briefwechsel liest, der muss sich für das Ehepaar Herzogenberg interessieren. Dessen Briefe nehmen den grössten Teil der beiden Bände ein, sie sind weit inhaltreicher und anziehender geschrieben als die Antworten von Brahms.

Dieser ist niemals, was man so nennt, mit Leib und Seele ein Briefschreiber gewesen; obwohl er sehr viele „Zettel“, wie er Briefe gern nannte, und Postkarten abgesandt hat, erfahren wir doch nicht allzuviel über sein inneres Leben daraus; wenn man viele seiner mitunter recht witzigen und sarkastischen Briefe gelesen hat, so begreift man es, dass er 1888 an Frau von Herzogenberg, die einen seiner Briefe missverstanden hatte, schreiben konnte (II, 220):

„Ich habe mir schon oft gesagt, dass ich besser tue, auf schriftlichen Umgang zu verzichten. Gewöhnlich versehe ich es mit dem Schreiben — sonst aber gewiss der andere mit dem Lesen.“

Immerhin konnte Brahms, wenn er wollte, auch herrliche Briefe schreiben; zu diesen rechne ich auch das Schreiben, das er nach dem Tode der Frau von Herzogenberg an deren Mann richtete (II, 258). Seine Worte: „Sie wissen, wie unaussprechlich viel ich an Ihrer teuren Frau verloren habe“ waren keine blosse Phrase.

Unter den Briefen des Ehepaares, dem Brahms seine Kompositionen im Manuskript vor der Drucklegung vorzulegen liebte, nehmen wiederum die der Frau, die in jeder Hinsicht eine Idealgestalt[2]) gewesen sein muss,

[1]) Auch mein warmer Appell für Herzogenberg („Heinrich von Herzogenberg, sein Leben und sein Schaffen“), den ich im 8. Bande dieser Zeitschrift veröffentlicht habe (in erweiterter Gestalt 1903 bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig erschienen), scheint wirkungslos verhallt zu sein.

[2]) Brahms hat Elisabet von Stockhausen, dies war ihr Mädchenname, (geboren 13. April 1847, verheiratet seit 1868) schon 1863 oder 1864 kennen gelernt und ihr ganz kurze Zeit Klavierunterricht gegeben, sie aber erst 1874 in Leipzig wiedergesehen. Ich wundre mich, dass Kalbeck, der ja in seiner Brahms-Biographie einen Roman zwischen Clara Schumann und Brahms erdichtet hat, die rasche Niederlegung des Klavierunterrichts bei Elisabet von Stockhausen nicht durch Brahms' hoffnungslose Liebe zu ihr erklärt!

Digitized by Google

den Vorrang ein; sie enthalten mitunter ganze Abhandlungen, so z. B. über Brahms' e-moll-Symphonie, die d-moll-Violinsonate, das G-dur-Streichquintett. Frau von Herzogenberg steht dem Schaffen des von ihr hochverehrten Brahms eine Wenigkeit kritischer gegenüber als ihr Gemahl, der noch kurz vor dem Tode seines Freundes an diesen schrieb (II, 276):

„Zwei Dinge kann ich mir nicht abgewöhnen: dass ich immer komponiere, und dass ich dabei ganz wie vor 34 Jahren mich frage: was wird Er dazu sagen? Er, das sind nämlich Sie. Sie haben nun zwar seit längeren Jahren nichts dazu gesagt, was ich mir deuten mag, wie ich will. Meiner Verehrung für Sie hat es aber keinen Eintrag getan . . ."

Man sieht hieraus, dass Brahms lange nicht so häufig, wie es Herzogenberg und namentlich seine Frau wünschten, über dessen Werke sich — sei es mündlich oder schriftlich — geäussert hat. Einige dieser Brahmsschen Urteile mögen hier ihre Stelle finden. Recht viel hielt er von Herzogenbergs Streichtrios op. 27; über die ihm gewidmeten drei Streichquartette op. 42 sagt er im Jahre 1884 (II, 23):

„Ich war nicht sicher, mich der Musik freuen zu dürfen; es ist so sehr der Fall, dass ich mich einstweilen scheue, die Feder laufen zu lassen. Ich möchte zu sehr loben, und Sie gar irgendwie misstrauisch werden! Jedenfalls aber ist das grosse Opus Ihr bestes, und wenn Ihre Frau es nun am Klavier durchschwärmt, da denken Sie nur, dass ich von Anfang bis Ende sehr vergnügt sekundiere."[1])

Bemerkenswert ist Brahms' Urteil über Herzogenbergs erste Symphonie in c-moll op. 50 (II, 113):

„Davon können Sie überzeugt sein, dass sich niemand mit mehr Liebe hinein vertieft hat, und auch niemand mehr zu begreifen und zu bewundern weiss, was alles Gutes und Schönes darin steckt. Wie schön und wie lieb wäre es, wenn jetzt Heinz da allein bei mir sässe und ich ihm vorplaudern dürfte, was mir alles sehr lebhaft durch den Sinn geht. Aber wie das Stück denn durchaus kompliziert ist, so würde mir das Schreiben gerade hier auch wirklich zu umständlich. Leid täte mir vor allem (und darüber werden Sie sich ärgern), dass Heinz es gerade bei der ersten Symphonie dem Publikum so schwer macht. Nach den Streich-Trios und Quartetten hätte ich in dieser Beziehung mehr gehofft. Möchte nun bald eine zweite folgen, bei der das Publikum nicht so vor allem Respekt haben soll. Es juckt mich furchtbar, gleich vom ersten Takt anzufangen und nach Herzenslust zu schwatzen; bei Sachen, die mich sehr interessieren, habe ich die Empfindung, als seien sie mein Eigen, und ich dürfte noch damit spazieren gehen und sie in Gedanken wachsen und werden lassen."

Nicht unwichtig erscheinen mir weiter folgende Äusserungen von Brahms über Herzogenberg (II, 228):

---

[1]) Vgl. auch II, 136: „Ich halte immer noch die zwei Streichtrios und die drei Quartette für eine Art Höhepunkt, von wo ich wünsche, dass er recht lebenslustig weiter stiege oder flöge."

Digitized by Google

„Eifriger und liebevoller wird niemand die Sachen Ihres Mannes empfangen und betrachten als ich. Aber verlangen Sie nicht, dass ich mich weiter auslasse. Ich finde nicht ein und noch weniger aus. Dazu kommt in diesem Fall, dass wir beide durchaus ziemlich das Gleiche anstreben [1]), ich also unwillkürlich verführt werde, über mich selbst Betrachtungen anzustellen. Da würden mir denn nur die Texte zu fröhlichem Angriff bleiben — und das ist kein Lob für mich; denn es sagt nur, dass ich nicht so fleissig bin wie Heinrich und ruhig erwarte, bis mich was besonders reizt. Seine Psalmenworte [Psalm 94; op. 60] hätten das nicht getan; die lassen mich an einen fanatischen Religionskrieg denken, und dazu macht man keine Musik."

Trotzdem namentlich Frau von Herzogenberg in ihren Briefen öfters auf andere Komponisten zu sprechen kommt, begegnen uns in Brahms' Antworten nur sehr selten Urteile über andere Tonsetzer: ich finde deren eigentlich nur vier, über Goldmark, Bizet, Bruckner und Nietzsche, abgesehen von seinen Mitteilungen über die erste Fassung der Schumannschen d-moll-Symphonie (II, 127).

Über Goldmark sagt er (I, 32):

„Ich hätte ihn gern hier. Er ist ein allerliebster Mensch, und deren hat oder sieht man hier nicht viel."

Über den Komponisten Goldmark schweigt er sich dabei aus. Von seiner grossen Verehrung von Bizet's „Carmen" [2]) zeugt folgende Stelle (II, 15):

„Ausserdem bitte ich Simrock, Ihnen eine ganz besondere Geliebte von mir zu schicken. Hier finde ich sie nämlich nicht in ihrer Originaltracht (das heisst Sprache), bei Ihnen habe ich sie nicht gesehen. — Sollten Sie meine Schwärmerei nicht teilen, so nehme ich im Februar gern meine Geliebte unter den Arm und mit."

Bemerkenswert finde ich das uns heute freilich sonderbar anmutende Wort über Bruckner, das Brahms 1885 auf Veranlassung der Frau von Herzogenberg ihr schreibt (II, 55):

„Ich begreife: Sie haben die Symphonie [No. 7] von Bruckner einmal an sich vorübertosen lassen und wenn Ihnen nun davon vorgeredet wird, so trauen Sie Ihrem Gedächtnis und Ihrer Auffassung nicht. Sie dürfen dies jedoch; in Ihrem wunderbar hübschen Brief steht alles klar und deutlich, was sich sagen lässt — oder was man selbst gesagt und so schön gesagt haben möchte. Sie sind doch nicht bös, dass auch Hanslick dieser Meinung ist und mit aller Andacht und allem Vergnügen Ihren Brief gelesen hat? Übrigens sind eine Symphonie und ein Quintett von Bruckner gedruckt. Suchen Sie sich einen Einblick zu verschaffen, Ihr Gemüt und Urteil zu stählen — mich brauchen Sie gewiss nicht."

---

[1]) Vgl. auch II, 234: „Lebhafter als sonst habe ich bei diesen letzten Sachen empfunden, dass wir uns gar so ähnlich sehen! Bei Chorälen, wie bei Quartett und Liedern fiel mir geradezu aufregend alles Mögliche ein, das ich versucht und angestrebt habe. Möchten Sie in solchem Falle und bei solcher Rückschau fröhlicher aufgeregt sein als ich!"

[2]) Dies soll auch die einzige neuere Oper sein, die Joachim schätzt.

Digitized by Google

Der Zusammenhang erfordert es, dass ich hier die abfällige Kritik der Frau von Herzogenberg, die übrigens auch für Wagner nicht das geringste Verständnis (vgl. namentlich II, 177) besass, mitteile. Die Stelle lautet (II, 48):

„Unser Freund Hildebrand wird ... Ihnen erzählen, wie aufgeregt wir hier waren über den Bruckner, der einem mit Gewalt [von Nikisch] aufgenötigt werden sollte, und wie wir uns sträubten gegen den Impfzwang. Wir mussten uns bittere Stichelreden gefallen lassen und Insinuationen darüber, dass wir nicht fähig seien, die Kraft heraus zu wittern, wo sie in unvollkommenem Gewande in die Erscheinung trete ... Wenn Bruckner die ‚Kränze' geschrieben hätt' oder ‚Liebesbotschaft' oder ‚die Liebende schreibt' oder ‚Abenddämmrung' [Brahms op. 46 No. 1, op. 47 No. 1 und 5, op. 49 No. 5], dann wollt ich mir die Symphonie noch sechsmal anschauen, ob nicht doch ein verborgenes Goldstückl herausfallen müsste, aber die Sache liegt doch wohl so, dass, wer das eine könnte, das andere nicht mehr verbräche."

Über Friedrich Nietzsches für Chor und Orchester komponierten „Hymnus an das Leben" schreibt Brahms 1888 (II, 224):

„Das Chorstück ist bei Fritzsch gedruckt und genau so, wie man es von jungen Leuten und Konservatoristen gewöhnt ist. Verderben Sie sich nicht zu oft den lieben Sonnenschein mit solcher Lektüre und halten sich immer das Motto gegenwärtig: Auch das Gegenteil kann wahr sein."

Ebenso zurückhaltend wie im Urteil über andere Tondichter war Brahms auch mit Empfehlungen. Um so mehr verdient es Aufmerksamkeit, wenn wir (I, 17) lesen:

„Sollten Sie Reinecke sehen, so könnten Sie ihm Buths empfehlen, der sehr gut Klavier spielt und ein Klavierkonzert d-moll geschrieben hat, das wohl sich im Gewandhaus und sehr wohl hören lassen darf."

Dass er aber gern und reichlich mit Geld unverdienter Armut half, sehen wir auch aus dem Briefwechsel (II, 36).

Sehr zurückhaltend war bekanntlich Brahms mit seinen Plänen betreffs neuer Werke; selbst Herzogenbergs erfuhren nur sehr wenig davon, obwohl er ihnen, wie schon erwähnt, vor der Drucklegung viele seiner Werke, namentlich Lieder[1]), zuzuschicken pflegte. Im Jahre 1880 schreibt er (I, 123):

„Motetten oder überhaupt Chormusik schreibe ich ganz gern (sonst schon überhaupt gar nichts mehr), aber versuchen Sie, ob Sie mir Texte schaffen können. Sie sich fabrizieren lassen, daran muss man sich in jungen Jahren gewöhnen, später ist man durch gute Lektüre zu sehr verwöhnt. In der Bibel ist es mir nicht heidnisch genug; jetzt habe ich mir den Koran gekauft, finde aber auch nichts."

---

[1]) „Sie glauben aber nicht, was man für ein Vergnügen an so Lieder haben kann, wenn man ihre Beschreibung dazu liest", schreibt Brahms II, 67 an Frau von Herzogenberg.

Digitized by Google

Aus dem folgenden Jahre findet sich (I, 154) folgende reizende Mitteilung:

„Erzählen will ich, dass ich ein ganz ein kleines Klavierkonzert geschrieben mit einem ganz einem kleinen zarten Scherzo. Es geht aus dem B-dur — ich muss leider fürchten, diese sonst gute Milch gebenden Euter zu oft und stark in Anspruch genommen zu haben."

Ebenso reizend wie geheimnisvoll kündigt Brahms das Erscheinen seines „Doppelkonzertes für Violine und Violoncell", op. 102, folgendermassen an (II, 159):

„Von dem mitunterzeichneten Musiker kann ich nichts Gescheites melden. Jetzt schreibt er allerdings eine Geschichte auf, die noch nicht in seinem Katalog vorkommt — in dem anderer Leute aber auch nicht! Nun raten Sie, was das für eine Dummheit ist!"

Merkwürdig: Äusserungen über Kompositionstechnik und über musikalische Formenlehre finden sich in den Briefen von Brahms so gut wie gar nicht. Als ihm Herzogenberg seine vierhändigen „Variationen über ein Thema von Joh. Brahms" (op. 23) zugeschickt hat, sagt Brahms, er würde gern mit ihm darüber plaudern, und fährt dann fort (I, 7):

„Dann würde ich vielleicht über Variationen überhaupt schwatzen, und dass ich wünschte, man unterschiede auch auf dem Titel: Variationen und etwas anderes, etwa Phantasievariationen oder wie man denn sonst — fast alle neueren Variationenwerke nennen wollte. Ich habe eine eigene Liebhaberei für die Form der Variation und meine, diese Form könnten wir wohl mit unserm Talent und unsrer Kraft noch zwingen. Beethoven behandelt sie ungemein streng, er kann auch mit Recht übersetzen: Veränderungen. Was nach ihm kommt, von Schumann, Herzogenberg oder Nottebohm, ist etwas anderes. Ich habe gegen die Art so wenig wie selbstverständlich gegen die Musik. Aber ich wünschte, man unterschiede auch durch den Namen, was der Art nach verschieden ist."

In gewissem Sinne goldene Worte enthält Brahms' Urteil über Musikzeitschriften (II, 152), das ich hier nur im Auszuge anführe:

„Ja, verehrte Freundin, Zeitungen sind uns nun einmal Bedürfnis geworden, und ich fürchte, auch ein musikalisches Klatschblatt zu lesen, haben wir uns gewöhnt. Dies zugegeben, halte ich das Fritzsch'sche für das praktischeste, erträglichste, ich scheue mich zu sagen, das beste. Die andern, von den Signalen bis Chrysander halte ich für schlechter und suche da kein zarteres Wort. Die hastige Sprache halte ich für keinen Nachteil. Den Leser, dem so etwas wirklich Lektüre ist, reizt es zum genaueren Lesen und auch zum Widerspruch . . ."

Das sind die Stellen, die mir in den Briefen von Brahms an das Ehepaar von Herzogenberg besonders aufgefallen sind. Weit mehr Raum dürfte eine Zusammenstellung der zahlreichen hochinteressanten Äusserungen des Ehepaars, namentlich der Frau von Herzogenberg, in Anspruch nehmen. Verraten will ich noch zum Schluss, dass hoffentlich im Oktober ein neuer Band des Brahmsschen Briefwechsels, und zwar u. a. mit Max Bruch, Karl Reinthaler, Bernhard Scholz, gedruckt vorliegen wird.

Digitized by Google



BÜCHER

112. **Alfr. Chr. Kalischer:** Beethovens Sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen. I. Band. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1906.

Der erste Teil des grossen Unternehmens ist abgeschlossen. Ein stattliches, vornehm ausgestattetes Buch, liegt der Eröffnungsband von Kalischers Gesamtausgabe der Briefe Beethovens vor uns. Dass diese Ausgabe zuverlässig ist, dafür bürgt schon der Name des Herausgebers. Dr. Alfr. Chr. Kalischer beschäftigt sich länger denn zwanzig Jahre mit Beethoven und allem, was Beethoven betrifft. Zahlreiche vorzügliche Spezialstudien über Stoffe aus diesem Gebiete haben seinen Ruf als hervorragender Beethovenkenner und -forscher begründet. Der fleissige Gelehrte hat auch bereits eine Sammlung „Neue Beethovenbriefe" (1902) herausgegeben, die uns heute als eine wichtige Vorarbeit für seine Gesamtausgabe erscheint. Von der letzteren weist der erste Band, der in 227 Briefen Beethovens Leben bis zum Jahre 1810 an uns vorüberziehen lässt, die Vorzüge auf, die auch die früheren Arbeiten Kalischers auszeichnen. Überall treten die gründliche Sachkenntnis und bedeutende Urteilskraft des Herausgebers zutage, die ihm vollkommene Sicherheit und Bestimmtheit in der Behandlung des so diffizilen Stoffes verleihen. In erster Linie war Kalischer bestrebt, für seine Ausgabe einen reinen Text zu gewinnen, der die Originalgestalt der Briefe so genau wie möglich wiedergibt. Keine Mühe hat er gescheut, dieses Ziel zu erreichen. Wo ihm lediglich gedruckte Vorlagen zu Gebote standen, da hat er die verschiedenen Publikationen gewissenhaft gegeneinander abgewogen und die seiner Erfahrung nach zweifellos richtigsten gewählt. Wo immer jedoch die Autographen der Briefe erreichbar waren, da hat er diese als sicherste Basis für seine Textwiedergabe benutzt. Durch sorgfältige Nachprüfung gelang es ihm, zahlreiche Irrtümer, die sich in die ersten Veröffentlichungen der Briefe eingeschlichen und von Abdruck zu Abdruck fortgeerbt hatten, auszumerzen. Er bietet daher viele neue Lesarten, die bisweilen sogar den Sinn alter, wohlbekannter Briefe modifizieren (No. 20). Die Pfade, die Kalischer einschlug, um zu Handschriften bekannter Briefe zu gelangen, führten ihn auch zur Entdeckung ungedruckter. Mehr als dreissig solcher Briefe werden von ihm zum ersten Male im Druck dargeboten. Einige davon gehören zu den umfangreichsten, die Beethoven je geschrieben hat; bezeichnet doch der Tondichter selbst einen davon als einen „schrecklich grossen Brief" (vgl. No. 223). Das Hauptkontingent dieser bisher ungedruckten Briefe stellen die an die Musikhandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig. In diesen Briefen werden naturgemäss vorwiegend Verlagsangelegenheiten zur Sprache gebracht, aber man erhält daraus auch manche bisher unbekannte Nachrichten über Beethoven und seine Werke. Wir erfahren Genaueres über die Entstehungszeit einzelner Tondichtungen. So ergibt sich aus Brief No. 109, dass eines der drei berühmten Rasoumoffsky-Quartette op. 59 bereits am 5. Juli 1806 vollendet war. Vermutlich war es das erste, in F-dur, das Beethoven laut Thayer's chronologischem Verzeichnis am 26. Mai des genannten Jahres begann. Interessant ist auch zu sehen, wie Beethoven die

Digitized by Google

Widmungen seiner Werke manchmal im letzten Moment ändert oder doch ändern will. So bittet er die Verleger, wenn möglich, die Widmung der in Druck gegebenen Trios op. 70 an die Gräfin Erdödy durch eine solche an den Erzherzog Rudolf zu ersetzen. Aber der Name der kunstsinnigen Gräfin sollte mit dem Opus verbunden bleiben: als Beethovens Brief in Leipzig eintraf, war die Widmung an sie bereits gedruckt (No. 191). Aus dem ebenfalls bisher ungedruckten Fragment eines Briefes an den Verleger Hofmeister (No. 44) geht ferner hervor, dass die dem Baron van Swieten gewidmete erste Symphonie ursprünglich dem Kurfürst-Erzbischof Maximilian Franz zugedacht war, der einzige Beleg dafür, dass Beethoven noch 1801 Beziehungen zu jenem Fürsten hatte, unter dessen Regierung er in Bonn seine ersten Schritte in die Öffentlichkeit getan hatte. Die Abänderung der Widmung mag durch den Tod des Kurfürsten, der im Juli 1801 erfolgte, veranlasst worden sein. — Hohen Wert besitzen die Erläuterungen, die Kalischer zu den Briefen verfasst hat. In praktischer Anordnung folgen sie unmittelbar auf jede einzelne Nummer der Sammlung. In diesen Noten erhält der Beethovenfreund, dem es nur auf den allgemeinen Inhalt der Briefe ankommt, bei langen, inhaltlich schwer zu überblickenden Briefen kurze Inhaltsangaben, die ihm das Verständnis des Textes wesentlich erleichtern, ja häufig überhaupt erst ermöglichen. Für den Beethovenforscher aber ist der reiche historisch-kritische Apparat bestimmt, der den grössten Teil der Anmerkungen füllt. Darin gibt Kalischer Nachricht über die Autographen, über frühere Drucke der Briefe, sowie Interpretationen dunkler Punkte. Hierbei benutzt er gewissenhaft die Äusserungen älterer Forscher, bringt aber auch eine Menge eigener, völlig neuer Auffassungen bei. Diese heben sogar einzelne seiner eigenen Erklärungen aus früherer Zeit auf. Der bekannte Brief an Dr. F. G. Wegeler vom 2. Mai 1810 (No. 215), in dem Beethoven, offenbar in der Absicht, sich zu verheiraten, den alten Freund um Besorgung seines Taufscheines bittet, erhält solch eine neue Auslegung. Nach dieser war der Gegenstand der leidenschaftlichen Liebe, die Beethoven damals bis zum Entschlusse trieb, Ehemann zu werden, nicht Therese von Malfatti, wie Kalischer bisher annahm, sondern Bettina Brentano, nachmalige von Arnim, die im Jahre 1810 viel mit Beethoven verkehrte. Mit diesen und ähnlichen Interpretationen, ja oft mit ganz beiläufigen Bemerkungen werden neue Ausblicke eröffnet, werden Anregungen geboten zu Spezialuntersuchungen, die gewiss noch manches Rätsel in der Geschichte Beethovens lösen werden. Bei solchen Arbeiten werden den Forschern die in den Noten reichlich vorhandenen Hinweise auf einschlägige Literatur höchst willkommen sein. Kalischers Gesamtausgabe der Briefe Beethovens wird für jeden, der sich in Zukunft mit Beethovens Leben beschäftigt, ein unentbehrliches Handbuch sein. Dr. Hans Volkmann

113. **Wolfgang Golther:** Robert Franz und Arnold Freiherr Senfft von Pilsach. Ein Briefwechsel 1861 bis 1888. Verlag: Alexander Duncker, Berlin 1907.

Abermals liegt eine grössere Sammlung von Künstlerbriefen vor, in vortrefflicher Ausstattung erschienen und von bewährtester Kraft herausgegeben. Wie der Herausgeber schon selbst bemerkt, erfahren wir in diesen Briefen fast nur von den Schicksalen Robert Franz' und seiner Werke und von seinem für ihn höcht wichtigen Freunde Senfft von Pilsach. Nicht nur trübe Erfahrungen von Jugend an, fortwährende Angriffe auf seine Lieder und auf seine Bearbeitungen Händelscher und Bachscher Werke, sondern auch sein schweres, bis zu völliger Taubheit fortschreitendes Ohrenleiden hatten Franz allmählich zu einem menschenscheuen und auch nicht sehr menschenfreundlichen, dabei weltscheuen Mann gemacht, der oft ebenso einseitig als ungerecht erscheint. Er trennt sich mit vollem Bewusstsein von allen schaffenden Tonkünstlern seiner Zeit. Er will auch nicht der Fortsetzer der Richtung Schubert-

Digitized by Google

Schumann sein, sondern behauptet, einzig in Bach und Händel seine Vorbilder erblickt zu haben. Alle damals moderne Musik ist ihm zuwider oder doch nicht sympathisch. Richard Wagner, dem er persönlich ganz ohne Ursache misstraut, und das im Entstehen begriffene Bayreuther Werk begeistert ihn gar nicht, verleitet ihn sogar zu Spott. Aber andrerseits ist ihm auch Brahms' Musik ein Ärgernis. Alles Heil sieht er in einer Rückkehr nach dem Weg der alten Klassiker, wozu Beethoven dabei schon nicht mehr mitzurechnen wäre. Einzig über Liszts Kompositionen äussert er sich nicht; zweifellos mochte er auch von ihnen nichts wissen, will sie aber wohl nicht tadeln, da er Liszts grosser Herzensgüte ebenso wie seiner künstlerischen Unparteilichkeit sehr verpflichtet ist. Einen Franz Lachner hielt er aber für einen Komponisten, wie er sein soll. Im Grunde interessierte aber Franz sich unter der zeitgenössischen nur für seine eigene Kunst. Er hatte ja insofern ein Recht dazu, als diese Lieder zu den besten überhaupt gehören und unvergänglichen Wert besitzen. Darüber braucht nicht mehr disputiert zu werden, weil darüber das Urteil abgeschlossen ist. In dem Streite um den Wert seiner Bach- und Händel-Bearbeitungen spielt die damals neugegründete Berliner Hochschule für Musik gerade keine sehr beneidenswerte Rolle, ebensowenig wie die mit ihr zusammenhängende Musikwissenschaft (Spitta). Aber auch Chrysander kommt schlecht weg, samt seiner Händelgesellschaft. Dieser Kampf wird übrigens mit grosser Erbitterung geführt und tritt leider oft stark auf das persönliche Gebiet über. Franz ist in seinen künstlerischen Anschauungen bis zur Starrheit fest. Das kann ihm insofern nicht übel genommen werden, als er eben eine bedeutende Persönlichkeit ist. Indessen möchten wir werdenden Künstlern empfehlen, sich nicht diesen Anschauungen anzuschliessen, vielmehr Franz nur in seinen Liedern und Bearbeitungen zu ehren und zu lieben. Denn im übrigen hat kaum je ein so einseitiger Künstler gelebt wie er. — Wer nun Arnold Senfft von Pilsach war, das werden die meisten Leser vermutlich nicht wissen. Er stammte aus Pommern und lebte von 1834 bis 1889. In seinem äusseren Beruf war er Versicherungsbeamter, daneben aber ein ausgezeichneter Sänger und feingebildeter Mann. Um die Popularisierung der Balladen Loewes hat er sich schon vor Gura grosse Verdienste erworben, noch grössere aber um die Verbreitung von Robert Franz' Liedern. In allen Dingen des praktischen Lebens ist er nicht nur der Ratgeber, sondern fast der Führer seines Freundes. Franz vertraut ihm unbedingt und manchmal sogar mit Verzicht auf eigene Ansicht. Auch seine künstlerische Meinung hört er oft und gern: hier aber wahrt er sich allerdings volle Selbständigkeit nicht nur des Urteils, sondern auch der Entscheidung. Senfft von Pilsach hat auch das erste und grösste Verdienst an dem Zusammenbringen der beträchtlichen Ehrengabe, durch die Franz für immer von gewöhnlichen Sorgen befreit wurde; dass dieses Verdienst unberechtigterweise Joachim zugesprochen wurde, erregte Franz' äussersten Zorn. — Alles dies und mehr schöpft man aus den veröffentlichten 341 Briefen dieser beiden Männer. Daher gehört das vorliegende Buch wohl neben die grossen Briefsammlungen von Wagner, Liszt, Bülow usw. Praktisch wäre es übrigens, wenn die verschiedenen Verleger sich auf ein einheitliches Format dieser Ausgaben einigen würden.

Kurt Mey

MUSIKALIEN

114. **Johan Wagenaar:** Ouvertüre „Cyrano de Bergerac" für Orchester. op. 23. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Rostand's heroische Komödie hat Wagenaar's Phantasie befruchtet; ihr Held wurde dem Komponisten zum Thema seiner Charakter-Ouvertüre. Alle Tugenden und Eigen-

Digitized by Google



schaften Cyrano's mit der grossen Nase, von der Liebe bis zur Satire, werden durch grosses Orchester urbi et orbi verkündet. Sie alle haben ihr Notenbild empfangen, wie Wagenaar es sich dachte; in der Partitur ist alles säuberlich vermerkt. Es besteht just keine unvermeidliche Notwendigkeit, die kleine symphonische Dichtung „Cyrano de Bergerac" zu betiteln. Indessen, erwartet man nicht eine sinnverwirrende programmmusikalische Tat und keinen Überschwang an origineller Erfindung, so wird man die, wie es scheint, mit leichter Hand geschriebene Ouvertüre freundlich hinnehmen. Es ist liebenswürdige und rechtschaffene Musik. Theatern, die etwa Rostand's Stück noch aufführen und der Gewohnheit pflegen, ihr Schauspiel mit einem Orchester-Vorspiel zu beginnen, könnte man Wagenaar's Komposition als passendste Einleitung empfehlen. Freilich müssten sie Ehrgeiz haben, auch einmal anständige Musik zu spielen, die noch nicht tantièmefrei ist. Und ausserdem müssten sie über genügend Musiker verfügen, die starke Blechbesetzung des ursprünglich wohl für den Konzertvortrag gedachten Tonwerkes auszuführen, falls sie nicht das bei Wagners Dramen so beliebte Mittel des „Einziehens" anwenden wollen. Was Wagner recht sein muss, dürfte allerdings schliesslich auch Wagenaar als billig ertragen.

115. **Dirk Schäfer**: Rhapsodie Javanaise für Orchester. op. 7. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dem schönen, fruchtbaren Java verdanken die Holländer nicht allein an stofflichen Gütern Reichtümer; auch im Ideellen, im Ethischen gleich wie im Ästhetischen, sind sie ihm viel schuldig. Ich denke an Multatuli, dessen zornige Anklageschriften sie im Anfange freilich durchaus nicht als Gewinn verrechnen wollten. Zum poetisierenden Ethiker gesellt sich jetzt der Musiker. Dirk Schäfer — er ist doch Holländer? — hat seine Phantasie nach Java schweifen und sich an den Melodieen berauschen lassen, die uns mehr durch ihre Eigentümlichkeit der fehlenden Halbtöne, als durch ihren musikalischen Gehalt reizen. Seine javanische Rhapsodie, wozu er ein ganzes Heer von Instrumenten entbietet, ist ganz aus einer dieser wunderlich ungelenken Weisen emporgewachsen und erblüht. Englisch Horn bläst als Einleitung in schwermütiger Alleinheit die sanft traurige Tonfolge, die wie Liebesseufzen klingt. Ihr amouröser Charakter verblasst sofort, als Horn und Violoncello sie aufgreifen und in brüderlichem Einklange zu staccato zerzausen, ein Spiel, das in jokosem Allegro von den übrigen spottlustigen Instrumenten aufgenommen und lange Seiten hindurch beibehalten wird; selbst das Englisch Horn beteiligt sich an diesem ruchlosen Treiben. Die Holländer nahmen nie das Seufzen der Javaner ernst; auch Dirk Schäfer nicht. Oder doch? Ein seltsam Intermezzo macht uns zweifeln. Das Allegro giocoso gleitet ins Lento des Anfanges zurück, und mit dem Lento kehrt, wenigstens in den Holzrohren und den ersten Geigen, das Legato wieder in die hüpfende Gesellschaft ein; über einer 38 Takte langen obstinaten Begleitung der gezupften Noten g-f-d-c und ausgehaltenen Akkorden von Hörnern und Violoncelli schweben süsse Klagen der Oboen, Klarinetten und Geigen; das muss im Orchester silbern-duftig tönen. Nachher geht das tolle Stampfen und Tanzen wieder an. Kann uns vom Orient ein neues lebenweckendes Licht in unser musikalisches Schaffen fallen? Schäfers Rhapsodie bejaht uns diese Frage nicht überzeugend. Vorläufig erweckt sein Versuch ein rein artistisches Interesse; und da bleibt es immerhin bemerkenswert, wie ein Europäer sein musikalisches Denken so ganz dem Zwange einer uns fremden Tonempfindung unterzuordnen vermag.

116. **Georg Schumann**: „Zur Karnevalszeit." Suite für grosses Orchester. op. 22. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Es ist die bekannte Suite des famosen Pianisten und Dirigenten der Berliner Singakademie, an der vornehmlich der wirklich lustige zweite Satz interessiert. Sie hat den

Digitized by Google

Verlag gewechselt und ist von Hofmeister an Leuckart übergegangen; sonst ist nichts an ihr neu geworden. Paul Ehlers

117. **Hans Huber:** Sonate No. 2 für zwei Klaviere zu vier Händen. op. 121. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Seiner einsätzigen ersten Sonate in g-moll op. 31 hat Hans Huber nun eine zweite dreisätzige in Es-dur nachfolgen lassen. Nichts, was ich von Huber kennen gelernt habe, hat mir einen überragend bedeutenden, fast ausnahmslos alles aber einen sympathischen und erfreulichen Eindruck gemacht. So auch diese Sonate, die in keinem Zuge eine wirklich primäre und im eminenten Sinne des Wortes eigenschöpferische Begabung verrät, aber soviel Frische und gesundes musikalisches Leben atmet, sich in allem und jedem als das Produkt einer so aufrichtigen und ehrlichen Musizierfreudigkeit gibt und vor allem auch ein so reifes Können und einen so gewählten Geschmack bezeugt, dass man sie in jeder Weise willkommen heissen muss. Auf den ausgedehnten ersten Satz, der erstes Allegro und Adagio in dem Rahmen eines einzigen Teiles zusammenfasst, folgt ein die Stelle des Scherzos vertretendes Allegro molto appassionato (B-dur $^{6}/_{8}$) und als Finale eine von einem kürzeren Adagiotempo eingeleitete Tripelfuge (Allegro vivace $^{9}/_{8}$). Pianisten und höherstrebende Dilettanten, die das leider viel zu wenig kultivierte, musikalisch so ungemein dankbare Spiel auf zwei Klavieren pflegen, sollten sich das wirkungsvolle Werk nicht entgehen lassen. Rudolf Louis

118. **Ernst von Dohnányi:** „Winterreigen". Zehn Bagatellen für Pianoforte. op. 13. — Walzer für Klavier zu vier Händen. op. 3. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Der Verfasser ist als vorzüglicher Pianist bekannt und hat auch schon mannigfache Beweise eines schönen kompositorischen Talentes gegeben, ich erinnere nur an sein Klavierkonzert, das er selbst mit Erfolg in die Konzertsäle eingeführt hat. In dem Sammelhefte „Winterreigen" bietet er eine Reihe von Klavierkompositionen, die sich sämtlich durch gefällige Erfindung und glatte Form auszeichnen und geübten Klavierspielern dankbare Aufgaben bieten. Die Stücke stellen eine Stilmischung zwischen Chopin und Schumann dar, was durchaus kein Tadel sein soll, vielmehr den Hinweis auf gewisse Vorzüge bedeutet: echt pianistische Schreibweise, reichen Stimmungsgehalt und Prägnanz der Form. Am eigenartigsten erschienen mir die Stücke „An Ada" und „Morgengrauen". — Der vierhändige Walzer fis-moll zeigt Frische und Leichtigkeit der Erfindung, mancherlei Reizvolles in Rhythmik und Harmonik und dürfte, weil er nicht schwierig ist, für Hausmusik und Unterrichtszwecke besonders zu empfehlen sein.

119. **Georg Göhler:** Lieder und Gesänge. Verlag: C. A. Klemm, Leipzig, Dresden und Chemnitz.

Wer Georg Göhler aus seinen Orchesterwerken als einen der allermodernsten Tonsetzer kennen gelernt und dabei vielleicht bisweilen den Kopf geschüttelt hat, der wird sich sehr wundern, ihn hier als einen gar liebenswürdigen Liederkomponisten vor sich zu sehen. Er kann sich zwar auch hier nicht ganz verleugnen, sondern bringt auch in den Liedern jenen häufigen Wechsel der Taktart und des Rhythmus an, der in seinen Orchesterwerken das oft beklagte Moment der Ruhelosigkeit bildet. In dem Liede „Treue Liebe" z. B. wechselt die Taktvorzeichnung 20mal! Aber im allgemeinen strebt Göhler in seinen Liedern nach Einfachheit und Ruhe der melodischen Linie sowie nach ungesuchter und doch aparter Harmonik. Ohne bedeutend zu sein sind die Lieder so hübsch und frisch, dass man sie zum Vortrag nur empfehlen kann. Besonders gefallen hat mir die Volksballade „Ninetta", die Göhler als Duett für Sopran und Bariton so gesetzt hat, dass sich die Stimmen der in der Ballade sprechenden Personen von der epischen Erzählung wirksam abheben. F. A. Geissler

Digitized by Google



REVUE DER REVUEEN

Aus Tageszeitungen (Schluss)

KÖNIGSBERGER BLÄTTER FÜR LITERATUR UND KUNST 1906, Dezember 14; 1907, März 29. — Edgar Istel widmet „Hermann Goetz" einen warmherzigen Nachruf zur 30. Wiederkehr seines Todestages (3. Dezember 1876). Sein unvergängliches Verdienst ist die Tatsache, dass er seine Individualität trotz des alle Zeitgenossen blendenden Glanzes Richard Wagners treu bewahrt hat, wie sein Zeitgenosse Peter Cornelius. Das köstliche Vermächtnis, das die beiden Tondichter der Zukunft hinterliessen, heisst der Ausbau der modernen komischen Oper, als deren Marksteine Cornelius' „Barbier von Bagdad" und Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung" zu gelten haben. — Paul Ehlers begrüsst freudig die Wiedererweckung von „E. T. A. Hoffmanns Undine" durch Hans Pfitzner. Wenn man auch nicht vergessen darf, dass Hoffmanns „Undine" vor bald einem Jahrhundert entstanden ist, so kann man doch behaupten, dass dieses Werk der vierzig Jahre später entstandenen Oper Lortzings nicht nur ebenbürtig ist, sondern sie weit hinter sich lässt. „Schaut man tiefer in die Oper hinein, so überrascht neben dem Zug zur Grösse und Einheit die scharf durchgeführte Charakteristik im einzelnen. Hoffmann gebraucht alle Mittel, um die verschiednen Charaktere und die verschiednen Stimmungen recht deutlich zu schildern. Melodie, Harmonik und Rhythmus macht er sich dienstbar; nicht zum wenigsten aber erforscht er die ‚Mystik der Instrumente', um seine Gestalten möglichst wahr und eindringlich zu schildern. So ist z. B. Kühleborn, dem Bass übergeben, ganz Majestät; riesenhaft, übermenschlich steht er gebietend zwischen den andern. Posaune und Pauke, die dunkeln Saiteninstrumente und die tiefen Lagen der Holzrohre begleiten mit Vorliebe sein Auftreten und seinen Gesang. Etwas Naturgewaltiges geht, in der seltenen Ruhe sowohl als in der gewöhnlichen trotzigen Wildheit, von ihm aus." — Edgar Istel behandelt „E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller". „Hoffmann ist der Vater der Musikschriftstellerei im modernen Sinne; er zuerst zeigte, wie man tiefste Sachkenntnis und inniges Nachempfinden bei der Besprechung eines Kunstwerkes vereinigen kann. Er war der erste, der mit einer wahrhaft universellen Bildung ausgerüstet, sich aber doch ganz und gar als Musiker fühlend, an Kunstwerke herantrat, und so sind seine Schriften von der allergrössten Bedeutung für die musikalischen Romantiker gewesen. Schumann versenkte sich tief ins Wesen Kreislers und dichtete seine Kreisleriana in Tönen. Auch seine eigene musikschriftstellerische Tätigkeit bleibt lange durchaus im Banne Hoffmanns; die berühmten ‚Davidsbündler' wären nie entstanden, hätte nicht Hoffmann in seinen ‚Serapionsbrüdern' den Weg gezeigt. Auch C. M. v. Weber, der Hoffmann besonders auch in seiner Eigenschaft als praktischer Musiker überaus schätzte, weist in vielen musikalischen Aufsätzen deutlich den Einfluss Hoffmanns auf. In Berlioz, dem Kinde der durchaus auf Hoffmann basierenden französischen Romantik, erlebt der Kapellmeister Kreisler gewissermassen eine Neuauflage — das ganze Wesen und die Schriften Berlioz' erinnern unwillkürlich an die Kreisleriana."

Digitized by Google

NORDDEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (Berlin) 1906, Dezember 6. u. 12. — Eine hübsche Plauderei „Der Walzer und seine Geschichte" bringt Egon Nosca. Der Walzer ist der eigentliche Nationaltanz der Deutschen; er hat, soviel Tänze auch in jeder Saison neu aufkommen mögen, bis jetzt seine dominierende Stellung auf der Tanzkarte behalten, besonders der „langsame Walzer", der als der eigentliche deutsche Nationaltanz anzusehen ist. „Heute scheint es, als ob der Walzer seine goldene Zeit überstanden hat. Wenn er auch noch immer in Deutschland der populärste Tanz ist, so kann doch der aufmerksame Beobachter leicht herausfühlen, dass er nicht mehr auf der Höhe seiner Beliebtheit steht. Die Tänzer suchen ihn mit allerlei Rundtouren zu verbrämen und zu verquicken, und kaum wird noch in vornehmen Tanzkreisen ein reiner, eigentlicher Walzer getanzt. Dazu fehlt es auch noch an der schaffenden Kraft eines grossen Tanzkomponisten." — „Zur Psychologie des Volksliedes" betitelt sich ein mit J. C. L. unterzeichneter Beitrag. Verfasser behandelt eingehender die „Spottlieder", die zu den ursprünglichsten und ältesten dichterischen Erzeugnissen des Menschengeistes gehören. Vielfache Spuren altindischer Spottlieder sind schon in dem Rigweda nachweisbar. Die Spottsucht lebt noch in Indien fort. Auch die Germanen waren Freunde eines derben Spotts, besonders aber die Westgermanen. Viele Spottlieder hat auch die Reformation ins Leben gerufen. Das letzte echt volksmässige Spottlied, das aus Soldatenmund erscholl, war das Kutschkelied vom Jahre 1870, in Ton und Fassung ein echter Spross der alten, derben kriegerischen Spottgesänge, wie diese ungeschlacht in der Komik, aber kurz und packend, das einfache Soldatengemüt ansprechend und belustigend.

BERLINER TAGEBLATT 1907, Februar 18. — G. Münzer: „Neues über den Meistergesang." Es ist eines der vielen Verdienste Richard Wagners, dass er in seinem sonnigsten, lebensvollsten Werke dem deutschen Volke die eigenartige Zunft der Meistersinger nahe gebracht hat. „Es scheint, dass die alten Meister auf die genaue schriftliche Fixierung ihrer Gesänge weniger Wert legten, als auf die Weiterverbreitung von Mund zu Mund. Im Unterschiede zu unserer modernen papierenen Musik war der Meistergesang eine im freien Gesange lebende und weiter gegebene Kunst. Erst in jüngster Zeit scheint es geglückt, den Schlüssel für die Lesung und Auffassung alter Meistermelodieen zu finden. Man darf es wohl als schon feststehend bezeichnen, dass diese, vom absolut künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, höher standen als die Texte, und dass wie so oft die Musik Schwächen des Textes zudeckte. Überrascht stehen wir hier vor einer eigenartigen Standeskunst, um die wir jene fernen Zeiten beneiden können. Die Wiederentdeckung dieser Melodieen ist vorzüglich möglich geworden durch das Studium einer grossen Handschrift, welche in der Stadtbibliothek zu Breslau aufbewahrt wird. Schlesien erlebte eine Nachblüte der alten Singe- und Dichtkunst. Ein Schlesier war es auch, der kunstbegeistert alles aufzeichnete, was er von Meistermelodieen erreichen konnte. Es war der Schneider, spätere Liebhaber dieser edlen Sangeskunst, Adam Puschman. Sein Lebenswerk ist das grosse Singebuch." Es enthält alles, was der kunstbegeisterte Mann über die Meister und ihre Kunst in Erfahrung bringen konnte: es war ein Vermächtnis und eine Mahnung an die Nachwelt, die „alte holdselige Kunst" in Ehren zu halten. Verfasser nennt des weiteren als hervorragende Erscheinungen aus der Menge der Namen: Hans Folz, Wilde, Nachtigall und Peroldt, der schlesische Hans Sachs.

BRESLAUER ZEITUNG 1907, März 13. — Adolf Goetz wendet sich in einem Artikel

Digitized by Google

BEETHOVEN
Zeichnung von J. P. Lyser



Digitized by Google

„Dirigentengymnastik“ gegen die heutige Mode des Nachahmens aller bedeutenderen Dirigenten, um auch als „Individualität“ gelten zu können. Verfasser sagt u. a. sehr richtig: „Mit der genialischen Locke und der grossen Armbeweglichkeit ist's allein nicht getan. Bei den wirklichen Grössen sind sie nicht störend, bei den Nachbetern wirken sie zwerchfellerschütternd.“

HAMBURGER NACHRICHTEN 1906, August 27, Dezember 7. — Ferdinand Pfohl widmet „Eugen Gura“ einen warmen Nachruf. Was in Guras künstlerischer Erscheinung mit so starkem Zauber lebendig war und mit intensiver Wirkung sich seinen Zuhörern mitteilte, wurzelte in einem ausserordentlichen Gestaltungsvermögen, in der malerischen Kraft seines Vortrages. Er war Klassiker und empfand, fühlte, sang und dichtete im klassischen Geist, von dem eine vornehme Zurückhaltung in der Äusserung aller Gefühlsdinge unzertrennlich ist. Guras Kunst kennzeichnete gerade diese klassische Rundung. Das Besondere in der Kunst dieses phänomenalen Sängers lag aber im Stil und in der Einheitlichkeit des Vortrags: niemals kam ihm in der reichen Detailschilderung, in der sprühend lebhaften und farbenschillernden Kleinmalerei die Fühlung mit dem Ganzen abhanden. Gura schöpfte aus einem reichen Herzen, aus tiefer Menschlichkeit. Er wusste Gefühlslaute anzuschlagen, die nur jenem Künstler erreichbar sind, der zugleich ein echter, wahrhaftiger Mensch ist. Auch dass er der erste von den grossen Sängern war, der sich mit dem ganzen Gewicht seines Namens für die Lyrik Hugo Wolfs einsetzte, soll ihm unvergessen bleiben. — Mit D. B. K. unterzeichnet ist der Artikel „Volkskunst und Platzmusik“. Da an die Stelle eigener Betätigung weiter deutscher Volkskreise an der Tonkunst das Hören getreten ist, so spielen die öffentlichen Musikgelegenheiten, vornehmlich die unentgeltlichen, in der Volkskultur eine grosse Rolle. Und da ferner ein Musizieren auf offener Strasse durch die heutigen Polizeivorschriften unmöglich gemacht ist, da also dieser Quell einer Volksmusik nahezu unterbunden ist, sollten die von Stadtgemeinden oder dem Staate unterstützten Musikkapellen es als Ehrenpflicht betrachten, den Schaden etwas wieder gut zu machen.

BERLINER NEUESTE NACHRICHTEN 1906, November 6. — Ein amüsantes Feuilleton bringt Z. Birnbaum: „Aus dem Reiche des Taktstockes“. Es seien im nachstehenden zwei Selbsterlebnisse des Verfassers wiedergegeben: „Der grosse französische Meister Saint-Saëns erzählte mir einmal eine reizende Geschichte, die einen Mangel französischer Orchester aufs beste illustriert. Er dirigierte in Lille — oder in Lyon — ein Konzert, das seinen Werken gewidmet war. Während der vier oder fünf Proben merkte er, dass auch nicht ein Musiker alle Proben regelmässig mitgemacht hatte. Der eine hatte einen Hausball, wo er zum Tanze aufspielte, ein anderer Theater, das mehr einbrachte. Das Orchester war trotzdem stets vollzählig. Nur der Pauker hatte bis zur letzten Probe ausgeharrt. Zu diesem ging nun Saint-Saëns nach der Generalprobe, und ihm die Hand schüttelnd dankte er ihm für seine Pünktlichkeit und Ausdauer. ‚O bitte, Meister, hat nichts zu sagen‘, lautete die Antwort, ‚ich habe es gern getan, aber das Konzert macht ein anderer für mich — ich habe einen Ball!‘“ . . . „Im Verkehr mit dem Orchester, in der Art und Weise des Probens war wohl Hans v. Bülow vorbildlich. Man probt unter Bülow; er klopft ab und sagt dem Pauker, er möge seine Stelle forte schlagen. Man beginnt von neuem. Bei derselben Stelle hält Bülow wieder an: ‚Herr, Sie sollen doch forte spielen!‘ Der Pauker spuckt in die Hände und haut, was er kann. Neues Abklopfen. ‚Herrrrr, forte habe ich gesagt!!‘ Der arme Tympanist, dem der Angst-

schweiss von der Stirne rinnt, nimmt alle seine Kraft und haut auf sein Instrument, dass beinahe das Trommelfell platzt. Als Bülow beim nochmaligen Anhalten ihm sein niederschmetterndes: Sie sollen doch forte spielen! zuruft, wagt der Ärmste zu antworten: ‚Ich kann nicht stärker.‘ ‚Das ist es ja eben‘, erwidert Bülow nun gelassen, ‚Sie sollen forte spielen, Sie spielen ja fortissimo!‘“

NEUES WIENER JOURNAL 1906, Dezember 25. — Die Redaktion der genannten Zeitung hat eine interessante Rundfrage veranstaltet, deren Ergebnisse unter dem Titel „Vom Passionsweg des Komponisten“ veröffentlicht werden. Von vielen sei hier Giacomo Puccini's Antwort wiedergegeben: „Seit dem 18. Jahrhundert sind in meiner Familie fünf Musikergenerationen einander gefolgt, und ich habe förmlich unbewusst die Musik erlernt, wie man lesen lernt. Ich studierte zuerst bei Angeloni, dann ging ich ans Mailänder Konservatorium, wo ich während drei Jahren Razzeni und Ponchielli zu Lehrern hatte. Eines Tages, im Jahre 1884, schrieb Sonzogno eine Opernkonkurrenz aus. Ich sandte ihm ein Werk: ‚Die Villé‘; er aber schickte es mir ungelesen zurück. Einige Freunde steuerten Geld zusammen und vereinigten 600 Frank. Die Schüler des Konservatoriums verteilten die Rollen untereinander, führten meine Oper auf, und sie hatte Erfolg, sehr grossen Erfolg. Im darauffolgenden Jahre gab ich den ‚Edgar‘, eine Oper, die ich aus dem Buche ‚Zwischen Lipp' und Kelchesrand‘ gezogen hatte und deren Musik viel diskutiert wurde. Erst nachdem ich ‚Manon Lescaut‘ geschrieben hatte, begriff ich wirklich das Theater, was es war und was es erfordert. Eben hatte ich Murger's ‚Zigeunerleben‘ gelesen und stand noch ganz unter dem Eindruck der Lektüre. Ich begab mich nach Mailand, um Verdi's ‚Falstaff‘ zu sehen. Der Advokat Nazi und der Journalist Berta begleiteten mich. Während der Fahrt sprach ich ihnen vom ‚Zigeunerleben‘ und von der Musik, die es mir inspirierte. Nazi erbietet sich, sofort ein Szenarium aufzustellen, Berta wollte den Text schreiben. Wochen vergingen; beide liessen nichts mehr von sich hören, sie hatten vergessen. Aber ich hatte nicht vergessen. Ich setzte mich mit Illica und Giacosa ins Einvernehmen, und sie schrieben das Libretto. Von jenem Tage ab sind sie meine Librettisten geblieben. Sie sind es, die das Libretto der ‚Tosca‘ schrieben, nachdem ich Sarah Bernhardt in Italien in dem Drama Sardou's gesehen hatte. Ebenso sind sie die Verfasser des Textes von ‚Madama Butterfly‘, die nunmehr auch in der Pariser Komischen Oper zur Aufführung gelangte. Und das bereitet mir grosse Freude.“

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (Mannheim) 1907, Januar 12. — Ein mit W. unterzeichneter Aufsatz ist „Cyrill Kistler“ gewidmet. „Kistler war ein ächter Schwabe; treu, bieder, offen, ehrlich, derb. Mit der Zeit wurde der Verstorbene verbittert, was besonders seinem Urteil über seine Mitmenschen und seine Kritiker, wie überhaupt über Musik eine merkwürdige Färbung verlieh. Daran war seine Zurückgezogenheit sowohl vom Menschengetriebe als vom musikalischen Leben schuld. Es ist ein Beweis für seine Seelengrösse und seinen persönlichen Wert als Künstler, dass trotz der stets zunehmenden Verbitterung seine Schaffenskraft nicht erschlaffte, sondern bis ans Ende seines Lebens fortdauerte. Noch mehr ist es zu bewundern, dass der Mann, der im Leben seinen Mitmenschen nur in seiner rauhen, ungelenken Weise entgegentrat, in seiner Kunst eine reiche Fülle warmer Empfindung offenbarte. Er verstand es meisterhaft, den Künstler vom Menschen zu trennen. Wenn er in Gesellschaft war, vermied er alles, was den Musiker hätte erkennen lassen können.

Digitized by Google

In seinen bekannten kraftvollen, völlig unzweideutigen Ausdrücken sprach er sich über das Theater und Theaterkreise aus, und zwar sehr wenig schmeichelhaft. Der Kenner der Theaterverhältnisse im allgemeinen weiss sehr gut, dass sein Urteil wohl infolge der schlimmen Erfahrungen, die er mit seinen Werken und speziell an der Bühne machte, etwas zu schroff war, dass es aber in den meisten Punkten die Wahrheit sprach, trotzdem Kistler mit dem Theater nur wenig in Berührung kam. Er war eben ein sehr feiner Beobachter und seine hohe Intelligenz fand den Kernpunkt stets bald heraus."

FREIE DEUTSCHE PRESSE (Berlin) 1906, November 11. — Aus den Erinnerungen Adelina Patti's, die ihre künstlerische Laufbahn nunmehr endgültig [?] zu beenden gedenkt, sei folgende hübsche Erzählung wiedergegeben: „Mein Vater und meine Mutter waren selbst Sänger und im Verlauf unserer Reisen begegneten wir häufig den grössten Bühnenkünstlern des Tages. Ich bin niemals in eine Schule gegangen, sondern ich lernte zu Hause; auch kann ich nicht sagen, dass ich eine Rolle richtig studiert hätte, aber mit sechs Jahren schon war ich eine Primadonna der Kinderstube. Wenn ich zu Bett gebracht worden war, nach meiner Rückkehr mit Vater und Mutter von der Oper, dann lag ich pochenden Herzens, bis alles still geworden war und die andern schliefen, und dann schlüpfte ich rasch unter der Bettdecke heraus und fühlte mich in meiner Einbildung als grosse Sängerin, vor dem Beifall eines zahlreichen Publikums meine Verbeugungen machend. Ich muss gestehen, meine Zuhörerschaft war nicht sehr imponierend, denn sie bestand nur aus einer Reihe von Puppen, die ich vor mir auf Stühle gesetzt hatte. Meine frühesten Erinnerungen knüpfen sich an die Gestalt der Norma, für die ich besondere Vorliebe hegte. Einmal in Abwesenheit meiner Mutter zog ich mir eine von ihren Bühnenroben an und sang und tanzte, so gut ich nur konnte. Wenn ich nach meinem Empfinden eine Arie besonders schön gesungen hatte, dann schrie ich laut: Bravo, Adelina! und warf prächtige Bukette und Kränze vor mich hin, bis meine kleinen nackten Füsse ganz darunter verborgen waren. Dazwischen verbeugte ich mich unaufhörlich und warf Handküsse in ein erträumtes Publikum hinein, bis ich müde war. Plötzlich aber ging die Türe auf, und meine Mutter trat mit den beiden berühmten Sängerinnen Sontag und Alboni ein. Natürlich lachten sie über mein seltsames Gebahren, besonders aber über die prächtigen Buketts, die nur aus altem Zeitungspapier bestanden. Die Alboni aber, die mich singen gehört hatte, klatschte in die Hände und sagte zu meiner Mutter, dass ich eines Tages eine grosse Sängerin werden würde und erbot sich, meine Stimme auszubilden."

SAALE-ZEITUNG (Halle a. S.) 1906, Dezember 1. — „Erinnerungen an Robert Franz" werden von ungenannter Seite im Feuilleton veröffentlicht. Aus Franz' Versenkung in die Kunst der alten Meister haben seine Lieder eine wundervolle Bereicherung erfahren. Besonders seine Anlehnung an das altdeutsche Volkslied und den protestantischen Choral hebt er selbst hervor und betont „den gewaltigen Eindruck jener alten Natur- und Kunstformen auf die Entwicklung der modernen Lyrik". Als das Entscheidende erschien es ihm, die geistige Stimmung des Liedertextes intuitiv zu erfassen und in der Musik lebendig zum Klingen zu bringen.

Digitized by Google

KRITIK

OPER

BERLIN: Das nunmehr der Direktion Adolf Liebans unterstehende Lortzing-Theater unternahm das Wagnis, den „Fidelio" herauszubringen, und entledigte sich dieser schwierigen Aufgabe mit überraschend gutem Gelingen. Besondere Anerkennung gebührt Kapellmeister Bodanzky, der nach Massgabe der vorhandenen Mittel die Aufführung auf ein durchaus achtbares künstlerisches Niveau zu heben verstand. Wie die Orchester- und Chormitglieder waren auch die Solisten mit lobenswertem Ernst und Eifer bei der Sache und liessen dem Werk eine Wiedergabe angedeihen, wie sie einer Volksoper würdig ist. — Auch der auf einen andern Ton gestimmte Einakter-Abend („Fritzchen und Lieschen", „66" von Offenbach und „Die schöne Galathée" von Suppé) nahm einen im grossen und ganzen erfreulichen Verlauf.

Willy Renz

BUDAPEST: Der bevorstehende Direktionswechsel in der Königlichen Oper wirft seine Schatten voraus. Von künstlerisch ausholenden Arbeiten ist nicht die Spur; man muss froh sein, die wenigen Wochen bis zum Schlusse der Saison ohne erhebliche Repertoirestörungen zu Ende führen zu können. In den Bureaus, den Depots wird fleissig inventarisiert, gilt es doch, eine Million „Stücke" zu übernehmen. Direktor Mader, der stündlich seine Enthebung erwartet, hat in der verflossenen Woche auch als Dirigent mit der Leitung von „Madama Butterfly" und „Tosca" von dem Publikum Abschied genommen und wurde an beiden Abenden durch stürmische Äusserungen wärmster Sympathie ausgezeichnet. Man erwartet nun mit Spannung das künstlerische Programm des neuen Direktors Emerich Mészáros, von dem man eine Mehrung der artistischen und finanziellen Resultate seines Vorgängers, aber auch die stärkere Betonung gewisser patriotischer und allgemein kultureller Pflichten des einzigen ungarischen Operntheaters erwartet. — Das bedeutendste künstlerische Ereignis der letzten Wochen war das Gastspiel des bayerischen Kammersängers Fritz Feinhals, der als Hans Sachs und als Don Juan das Publikum in gleichem Masse enthusiasmierte.

Dr. Béla Diósy

FRANKFURT a. M.: Seit geraumer Zeit zeigte unsere Oper in der Wahl ihrer Neuheiten, einige Bagatellen ausgenommen, keine Initiative. Mit der am 19. April erfolgten ersten deutschen Aufführung des Musikdramas „Pelleas und Melisande", Dichtung von M. Maeterlinck, Musik von Claude Debussy (deutsche Bearbeitung von Otto Neitzel), hat man wieder einmal einen Versuch gemacht. Noch dazu einen, der als Wagnis gelten konnte. Denn der Schicksalsdichter der Moderne erschien hier in seinem Hang zum Geheimnisvollen, seiner schwermütigen Versonnenheit Arm in Arm mit einem Tonsetzer, der sich im Konzertsaal (wo man ihn bisher allein kannte) einen nur bestrittenen Kredit erworben hatte. Es ist besser gekommen, als man danach erwarten konnte. Die anfänglich gedrückte Stimmung des Premierenpublikums verflüchtigte sich verhältnismässig bald; der Beifall stieg nach dem vierten und fünften Akt weit über das konventionelle Mass, und wenn er sich auch zunächst an der grossen Tüchtigkeit zu erbauen schien, womit sich alle hiesigen Darstellungsfaktoren für die Sache ins Zeug legten, so liess sich schliesslich auch die Teilnahme an der Hauptsache, dem Kunstwerke selbst, nicht verkennen. Ja, auch verstehen. Die Sinnesart Maeterlincks ist uns längst geläufig, und ebenso die Art der „Neutöner", ihre Kunst hauptsächlich nur zur Vertiefung und zum Kolorit der Stimmung poetischer Schöpfungen anzuwenden und auf das „absolute" Vermögen der Musik, auf die selbständigen Wirkungen der Tonarchitektur Verzicht zu leisten. Debussy geht in dieser Richtung wohl noch einen Schritt weiter als die bisher Vernommenen, aber seine Konsequenz ist so klar, seine Begabung so einleuchtend und fesselnd, als sich sein Herz für die Sache hingegeben und zart erweist. Diese tiefe Zuneigung zum Dichterwerk spricht aus der Partitur, besonders aus den Szenen des Titelpaares so herzbewegend, dass man dem Debussy-Stil manches, was anfänglich höchst befremdlich, ja peinigend wirkt, vergeben und vergessen lernt: das völlige Festhalten der Stimmen am Deklamationston, die Monotonie einzelner Szenen, die Dehnung des Schlussaktes, namentlich aber die harmonischen und modulatorischen Freiheiten und Härten. Diese letzteren können übrigens hier lange nicht so verletzen, als bei Debussy's Auftreten im Konzertsaal und gehen selten über die Kühnheiten hinaus, die sich an einzelnen Stellen des dritten Tristan-Vorspiels oder etwa in Liszts melodramatischer Musik zum „Traurigen Mönch" von Lenau vorfinden, die, ebenfalls zur Begleitung eines rätselvollen Vorgangs und zum Ausklang einer unaussprechlichen, wesenlosen Schwermut bestimmt, eine Leiter von lauter Ganztönen zur Basis hat. Über das Operieren mit solchen Mitteln mag man denken wie man will; jedenfalls muss man zugestehen, dass sich Maeterlinck und Debussy vorzüglich entgegenkommen und in die Hände arbeiten. Die schöne Qualität der Aufführung ward schon anerkannt, besonders hervorzuheben ist die Leitung des so diskret und reizvoll behandelten Orchesters durch Dr. Rottenberg, das seiner Aufgaben so sichere, echt jugendliche Liebespaar, das Frl. Sellin und Herr Wirl abgaben, der Golo und König Arkel der Herren Breitenfeld und Schneider und die von Frl. Bachrich gut durchgeführte Knabenrolle. Unter den am Schluss Herausgerufenen befanden sich neben dem Dirigenten, dem Regisseur Krähmer und dem Maschinenmeister auch mit Recht der Theatermaler M. Walther, der durch eine Anzahl neuer, feingestimmter Dekorationen kein kleines Teil zum Gelingen des Werkes beigetragen hat.

Hans Pfeilschmidt

GOTHA: Mit Hilfe auswärtiger hervorragender Solisten haben sich einzelne der Aufführungen unsrer Hofoper auch in dieser Saison zum Teil weit über das Mittelmass erhoben, so dass trotz der Zugeständnisse an den Zeitgeschmack („Lustige Witwe", „Süsses Mädel") und trotz der Sparsamkeit an falscher Stelle (Mangel an Orchesterverstärkung) immerhin eine schöne Fülle künstlerischer Genüsse zu verzeichnen ist. Vor allem waren es wieder die Wagnerschen Werke, die Alfred Lorenz stil-

voll wie immer herauszubringen wusste: „Rheingold“ mit Moers als Loge, „Tristan und Isolde“ mit von Bary und Frau Wittich, die „Meistersinger“ mit Hadwiger und Büttner. Ferner sang Frau Götze die Carmen mit Hadwiger als Don José. Nicht unerwähnt mögen auch die Aufführungen von „Eugen Onegin“ von Tschaikowsky und „Barfüssele“ von Heuberger bleiben. Zu Aischylos' „Orestes“ kamen von Lorenz sehr stimmungsvoll geschriebene Vorspiele zu Gehör. O. Weigel

GRAZ: Die Neuerscheinungen der letzten Zeit hatten kein langes Leben. Rubinsteins „Dämon“ verschwand nach wenigen Wiederholungen, und ein ähnliches Schicksal widerfuhr Brülls Komischer Oper „Schach dem König!“, die dem Komponisten, dem Schöpfer manches traulichen Stückes, bei der Première einen Persönlichkeitserfolg eingetragen hatte. Ein Wagner-Zyklus mit einigen Wiener Gästen (Kittel, Hilgermann, Wenger, Wallnöfer) zeigte, dass auch eine nicht vollendete Darstellungsform die suggestive Macht grosser Kunstwerke nicht hemmen kann. Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Ausser einem Gastspiele der Dresdener Hofopernsängerin Erika Wedekind als Frau Fluth und Mignon ist nichts Besonderes zu vermerken. Und die Salome-Aufführung? Da muss man wohl, wenn der Lokalpatriotismus nicht all zu üppig ins Kraut schiessen soll, sich oder richtiger den Theaterdirektor fragen: können 72 Orchestermitglieder, die zum Teil einer Regimentskapelle entnommen sind, die vom Komponisten geforderten 109 Musiker würdig vertreten? Die beste Antwort dürfte wohl Richard Strauss selbst geben können. Müssen wir also auch den guten Willen für die Tat nehmen, so ist doch andrerseits der Geist, den der hochbegabte Kapellmeister Bernhard Tittel dem ganzen instrumentalen Apparat einhauchte, rückhaltlos zu bewundern, und die Einzelleistungen sind rühmend hervorzuheben. Während in der Erstaufführung Walter Soomer und Frl. Sengern, beide vom Leipziger Stadttheater, in der Rolle des Jochanaan und der Salome mitwirkten, übernahm Herr Bürstinghaus in der zweiten Vorstellung die Partie des Täufers und führte sie zum grossen Teil gut durch. Trefflich gab Rupert Gogl den Lüstling Herodes, etwas matt erschien dagegen die Herodias von Frl. Stoll. Martin Frey

KIEL: In unserm alten „Stadt-Theater“ findet unter der Direktion Illing noch eine Nachsaison statt, die wiederum von der „Lustigen Witwe“ beherrscht wird. Das Repertoire des Winters stand ganz und gar im Zeichen des „Geschäfts“. Die wenigen Opern, die wir zu hören bekommen haben, hielten sich auf der breiten Strasse der Genügsamkeit, die überall genug hat. So geht denn das alte Theater nicht unter wie ein alter Degen auf dem Felde der Ehre, stolz und ungebrochenen Geistes, sondern es verendet künstlerisch im Marasmus. Das ist bedauerlich. Der neue Theaterbau, ein Millionenbau, aus Eisen und Stein errichtet, ist unsere neue Hoffnung. In ihm, so hat das Bauamt uns versprochen, soll alles frisch und neu und mit Bedeutung auch gefällig sein. Nun kommt alles darauf an, dass ein neuer Geist einziehe und die neue Direktion — eine Doppeldirektion, getrennt für Schauspiel und Oper — ihres Amtes walte wie eines Priesteramtes am Altar der Kunst. Das umgebaute frühere Schiller-Theater hat den Namen „Kleines Theater“ erhalten. Es untersteht der gleichen Direktion, soll die Operette pflegen und wird schon in Bälde seine Pforten öffnen. Hans Sonderburg

LEMBERG: Dank den aussergewöhnlichen Bemühungen unseres Dirigenten Antonio Ribera nimmt die Wagnerpflege bei uns einen immer grösseren Umfang an. Die Lemberger kennen nunmehr „Rienzi“, „Holländer“, „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Walküre“ und „Siegfried“. „Siegfried“! Eine so vollkommene Aufführung hat man hier noch nie gehabt. Ribera setzte all sein Können, seinen ganzen Fleiss daran, um uns einen echten „Siegfried“ zu zeigen. Die allerkleinsten Einzelheiten wurden von ihm eingehend studiert, und sowohl die Sänger, das Orchester, als auch die Inszenierung waren auf das beste vorbereitet. Das Ensemble, Alexander v. Bandrowski (Siegfried), Malawski (Mime), Okoński (Wanderer), Frau Gembarzewska (Brünnhilde), war ausgezeichnet. Alfred Plohn

MAINZ: Wir stehen im Zeichen der Benefizvorstellungen. Eine Reihe tüchtiger Kräfte unserer Oper, die mit Ende der Saison aus dem Verbande ausscheiden, wird so Gelegenheit, sich nochmals in ihrer Lieblingsrolle dem Publikum vorzustellen. Dadurch kamen wir jetzt am Ende der Saison noch zu einer vortrefflichen Vorstellung des „Tristan“ mit Herrn Brozel, der an die Wiener Hofoper übergeht, und Frau Materna in den Titelpartieen. Das Interesse für Strauss' „Salome“ hat trotz einer Reihe von Wiederholungen beim Publikum eher zu- als abgenommen. Und in der Tat, je öfter man das Werk hört, je mehr Schönheiten offenbart es. Von fremden Gästen bewährte sich Frau Acté aus Paris als zugkräftig. Dr. Fritz Volbach

MOSKAU: Die italienische Oper trat mit Gastspielen im Theater Solodownikoff auf, vermochte jedoch trotz der ausgezeichneten Kräfte (Frau Baronet, Marconi, Titta-Ruffo u. a.) kein Interesse zu erwecken und erlitt eine vollkommene Niederlage. Der Unternehmer flüchtete, die Vorstellungen wurden eingestellt. — Die kaiserliche Oper sowie die Privat-Oper Zimin führen ihre Vorstellungen in der im Laufe der Spielzeit eingeschlagenen Richtung weiter. E. von Tideböhl

MÜNCHEN: In diesem Winter waren wir so glücklich, das Ensemble unseres Hoftheaters fast ohne Unterbrechung vollzählig beisammen zu haben. Diesem günstigen „Zufall“ verdankten wir auch einige Neueinstudierungen, von denen besonders „Lohengrin“ und „Rienzi“ zu nennen sind. Allerdings kann von einer Neueinstudierung des „Lohengrin“ nur insoweit die Rede sein, als der musikalische Teil in Betracht kommt, da die szenische Behandlung seit den Aufführungen im Prinzregenten-Theater wohl im wesentlichen feststeht. Anders „Rienzi“. Dieses Werk erschien in neuem Gewande und in vollständig neuer Besetzung; sind doch seit seiner letzten Einstudierung reichlich zehn Jahre verflossen. Motti brachte die beiden Opern mit

Digitized by Google

schönem, zum Teil glänzendem Erfolg heraus. Die Wiederholung des „Lohengrin" war indessen nicht mehr auf ursprünglicher Höhe. Man hatte sich aus mehreren Gründen mit Gästen beholfen, so dass das Bild nicht mehr die Geschlossenheit der ersten Aufführung bot. Kammersänger Büttner aus Karlsruhe, der schon bei früheren Gelegenheiten einmal durch einen recht gezeichneten Sachs unserer Oper aus der Verlegenheit half, übernahm den Telramund ohne Probe und war dafür ganz wacker. Auch „Rienzi" erlebte eine Wiederholung, und zwar in der alten Besetzung, mit Knote als glänzendem Vertreter der Titelrolle und Frau Preuse-Matzenauer als Partnerin. Frl. Fay, eine sympathische Heroine, die noch nicht lange an unserer Bühne tätig ist, scheint die auf sie gesetzten Hoffnungen zu erfüllen. Ihre Elsa war gesanglich wie darstellerisch sehr tüchtig. Über die letzte Novität, Donizetti's „Liebestrank", soll später berichtet werden.

Theodor Kroyer

REICHENBERG i. B.: Es hätte bei dem gegenwärtigen Ensemble und so ziemlich einwandfreien Solisten eine glanzvolle Opernsaison geben können, wenn nicht die starken Kassenerfolge der unvermeidlichen „Lustigen Witwe" jede Aussicht auf Novitäten und Neueinstudierungen zerstört hätten. Batka-Götzls graziöse „Zierpuppen" errangen einen vollen, wohlverdienten Erfolg. Wagners „Holländer" und „Lohengrin" litten unter den an Provinzbühnen häufigen Mängeln in Chor, Orchester und Szenerie. „Fidelio", „Carmen", „Faust", „Opernball" kamen neueinstudiert in ziemlich einwandfreier Weise heraus. Im grossen ganzen eine sterile Saison mit lebhaftester Bevorzugung des Operetten-Genres.

Dr. Robert Schier

REVAL: Ein Opernensemble war in der verflossenen Saison vom Direktor Wilhelmi zusammengebracht worden, das speziell unter den weiblichen Mitgliedern mehrere recht tüchtige Kräfte aufzuweisen hatte. Leider sank das Niveau der Aufführungen, das im Anfang ein annehmbares gewesen war, späterhin immer mehr und mehr, wofür mangelhafte Sorgfalt im Einstudieren bei Unzulänglichkeit von Regie, Repertoire und Orchester (das zuletzt gar durch Klavier ersetzt wurde) in erster Linie verantwortlich zu machen ist. Ein durchreisendes russisches Opernensemble erfreute durch stimmbegabte und darstellerisch routinierte Sänger.

Otto Greiffenhagen

STUTTGART: Nun haben wir zwei Zugstücke: zur „Salome" die „Lustige Witwe"! Damit können sich freilich Werke wie der „Barbier von Bagdad" von Cornelius oder „Der Widerspenstigen Zähmung" von Goetz nicht messen; jener tauchte auf und verlor sich wieder gleich einer einsamen Insel, und diese brachte es wegen Erkrankung des Oberregisseurs nicht einmal zum Auftauchen. Der Tannhäuser von Alfred von Bary war eine, was man auch im einzelnen vorbringen mochte, durchaus persönliche, ausserordentliche Leistung. — Liszts Legende der „Heiligen Elisabeth" erlebte um die Osterzeit wieder zwei stimmungsvolle Aufführungen.

Dr. Karl Grunsky

KONZERT

ANTWERPEN: Von den Veranstaltungen der musikalischen Gesellschaften sind die der „Nieuwe Concerten" fast allein von hervorragender Bedeutung. In ihren Kammermusikabenden hörten wir die, namentlich im Dvořák'schen Klavierquintett im Verein mit unserer einheimischen Pianistin Anna Falk-Mehlig wieder ganz auf der Höhe stehenden Böhmen, ferner die „Société de musique de chambre pour instruments à vent", deren fein abgetönte Kunst unserm Ohr doch nur vorübergehend einen wirklichen Genuss bereiten konnte. — In ihrem dritten Orchesterkonzert unter Mortelmans Leitung begegneten wir der hier nie gespielten Symphonie in F von Goetz und als Solisten dem gefeierten Violinisten Kreisler. Das vierte Konzert stand unter Leitung Weingartners, dessen Symphonie in Es-dur sehr gefiel, während Helene Staegemann mehreren seiner Lieder keinen Erfolg sichern konnte. Angenehm fiel auf ein symphonisches Stück „Im Frühling" eines hiesigen jungen Orchestermitgliedes Willems, während kleinere Neuheiten von Blockx und Gilson eindruckslos vorübergingen.

A. Honigsheim

BERLIN: Noch kurz vor Schluss der Saison hat Georg Schumann an der Spitze der Singakademie eine Reihe Bachscher Kantaten aufgeführt, die zum Teil noch gar nicht oder nur selten gesungen worden waren. „Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen" ist eine Trauungskantate festlich heiteren Charakters, vermutlich eine Gelegenheitskomposition aus des Meisters Leipziger Zeit, dagegen „Aus der Tiefe" ein Jugendwerk aus der Weimarer Zeit, ein Seitenstück zum actus tragicus. Mit einem gewaltigen Chor voll inbrünstiger Reue hebt das Werk an, der zweite „Ich harre des Herrn" ist noch tiefer in der Empfindung; der Aufbau beider Sätze zeigt bereits eine erstaunliche Reife der Satzkunst. „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" galt so lange als ein a cappella-Stück, bis die Orchesterstimmen dazu, jetzt auf der Königlichen Bibliothek in Berlin befindlich, aufgefunden wurden. „Ich elender Mensch", aus der Leipziger Zeit des Meisters, beginnt mit einem Chor (piano), voll tiefster Zerknirschtheit des Ausdrucks, der sich im Verlauf noch erheblich steigert durch alle Mittel der Kontrapunktik. Mit dem gewaltigen Chor „Nun ist das Heil" schloss der Abend; durch das etwas langsam genommene Zeitmass klang dieser Chorsatz noch grösser, wuchtiger, als wir ihn sonst gewöhnt sind. Als Solisten wirkten die Herren Griswold, der durch herrlichen, kerngesunden Stimmklang erfreute, und im Tenor A. von Fossard mit; dieser, anfangs gar zu schüchtern, zeigte sich später doch als tüchtiger, im Stile Bachs sicherer Sänger. Chor und Orchester waren den ganzen Abend hindurch tadellos, der Chor entfaltete eine Ausdrucksfähigkeit in allen Stärkegraden, die von fleissigem Studium zeugte. — Das Philharmonische Orchester feierte am 29. und 30. April das Fest seines 25jährigen Bestehens durch zwei glänzende Konzerte, dessen erstes Georg Schumann in der Singakademie dirigierte: Bachs Chor „Nun ist das Heil", Beet-

Digitized by Google

hovens Klavierkonzert in Es-dur und das Deutsche Requiem von Brahms mit Frau Grumbacher-de Jong und Sistermans als Solisten. Georg Schumann, der den Klavierpart des Beethovenschen Konzertes spielte, überraschte geradezu durch die klare, sichere Technik und allerlei feinere Intimitäten des Ausdrucks. — Das zweite Konzert dirigierte in der festlich geschmückten Philharmonie Arthur Nikisch: die erste Symphonie von Brahms und Beethovens letzte mit dem Soloquartett der Damen Herzog und Johanna Kiss, der Herren Jungblut und Heinemann, sowie dem Philharmonischen Chor (S. Ochs). Zwischen beiden Symphonieen sprach Herr Wittkowsky ein Festgedicht, das er zur Feier und zu Ehren des Orchesters verfasst hatte. Dass beide Konzerte bis auf den letzten Platz besetzt waren, dass alle mitwirkenden Kräfte, Sänger wie Instrumentalisten ihr Bestes gaben, namentlich die Orchestermitglieder von der ersten Geige bis zum letzten Schlaginstrumente, dass ein jeder Hörer den trefflichen Philharmonikern von Herzen aufrichtig alles Gute wünschte und des Beifalls kein Ende war, kann sich wohl jeder vorstellen. Es bildeten diese beiden Festkonzerte einen glänzenden Abschluss der Musiksaison. E. E. Taubert

Kapellmeister August Scharrer, der seit drei Jahren der ständige Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters ist, scheidet jetzt aus dieser Stellung, die mit dem ersten Konzert in Scheveningen auf Dr. Ernst Kunwald übergeht. Wer Scharrers Tätigkeit, namentlich in den beiden letzten Jahren, vorurteilslos verfolgt hat, wird sein Scheiden nur bedauern können. Was er besonders in den sog. Solistenkonzerten, in denen das Philharmonische Orchester die Begleitung ausführte, geleistet hat, verdient alle Anerkennung: er beherrschte die nicht immer leichten Partituren sehr gewandt und zeigte oft eine grosse Geistesgegenwart, um die fast schon gestrandeten Solisten zu retten. Dass er in den populären Konzerten selten einmal eine Neuheit herausgebracht hat, lag nicht an ihm: für Proben zu diesen Konzerten hat das Philharmonische Orchester bekanntlich beim besten Willen keine Zeit. Einige eigene Kompositionen, die Herr Scharrer gelegentlich einmal aufgeführt hat, fanden mit Recht wegen ihrer sorgfältigen äusseren Form und der schönen Ideen warmen Beifall. Eine vornehme Künstlernatur sprach aus ihnen wie überhaupt aus der ganzen hiesigen Tätigkeit Scharrers, der gerade als Nachfolger des in allen Sätteln gerechten alten Praktikers Rebiček anfänglich einen besonders schweren Stand hatte, den nichts weniger als leichten Posten zu allgemeiner Zufriedenheit auszufüllen. Wilhelm Altmann

Wladimir Cernikoff ist ein sehr fertiger Pianist, der über leichtflüssige Technik und einen delikaten Anschlag verfügt, obgleich er mitunter zu recht robuster Klanggebung neigt. Er könnte sehr hoch rangieren, wenn er nicht häufig in den Fehler verfiele, die Mätzchen Pachmanns imitieren zu wollen, die selbst in der eleganteren Ausführung durch das Original zu verwerfen sind. Renata Hermes hat mit dem Übergang vom Gesang zur Rezitation einen unglücklichen Schritt getan. Ihr sehr kleines, wenig tragendes und nicht modulationsfähiges Organ ist dafür ungeeignet. Die Deklamation ist zwar verständig, aber zu einförmig und nicht genügend farbenreich. Vorläufig sind ihre Darbietungen noch sehr dilettantisch. Das Klavierspiel von Patrick O'Sullivan besticht durch sympathische Tonproduktion und leichte Beherrschung des Mechanischen. Er hat entschiedenes Talent, muss aber seine Auffassung vertiefen und den Rhythmus charakteristischer behandeln. Die Konzert-Saison beschloss die Sopranistin R. Markuschewitsch. Die kleine, helle Stimme ist nicht übel, alles andere entzieht sich der Kritik. Arthur Laser

BRAUNSCHWEIG: Der Verein für Kammermusik (Riedel, Wünsch, Bieler, Vigner und Meyer) gestaltete seinen 100. Abend zu einem glänzenden Jubiläumskonzert und widmete den letzten, anlässlich des zehnjährigen Sterbetags des Meisters Brahms, dessen Andenken. Im letzten Konzert der Hofkapelle errang die hiesige junge talentvolle Pianistin M. Heinemann denselben Erfolg wie der zweite Solist Karl Burrian. Die Akademie für Kunstgesang des Direktors Settekorn erweiterte sich zum Cäcilien-Verein und trat als solcher mit einem Liszt-Abend bedeutungsvoll an die Öffentlichkeit. In der „Liedertafel" hoben Spies und Riedel (am Klavier) vier Lieder aus dem acht Nummern umfassenden Zyklus „Zigeunerverse" von W. Riedel, dem Sohne unseres Hofkapellmeisters, mit durchschlagendem Erfolge aus der Taufe. Die geistliche Musik wurde gepflegt in einem Konzert des Schraderschen a cappella-Chors mit Maria Seret und Hofopernsänger Spies, sowie dem des Chorgesangvereins, der unter Mitwirkung von Gr. Forst, Th. Funck, Hummelsheim, Th. Hess van der Wyk und der Hofkapelle Händels „Messias" in trefflicher Wiedergabe bot. Das Steindel-Quartett führte sich sehr günstig hier ein. Den Schluss bildete ein Konzert des Cellisten C. von Sarnecky und Cl. Adler (Klavier), endlich das der hiesigen Gesanglehrerin E. Silvany, die in Riedel, Nöldechen, Ackermann, Mühlfeld und Schütze vorzügliche Stützen gefunden hatte. Ernst Stier

BRÜSSEL: In Vertretung von E. Ysaye leitete dessen Bruder Théo das sechste Konzert Ysaye und erwies sich als geschickter und temperamentvoller Dirigent. Das Programm enthielt ausser bekannten Werken, wie Sibelius' „Schwan von Tuonela", Dukas' „Zauberlehrling", d'Indy's „Wallensteins Lager", eine Novität „Trenmor", symphonische Dichtung des Belgiers A. Bisrent, ein gut klingendes, sonst aber belangloses Stück. Emil Sauer erspielte sich mit Beethovens Es-dur Konzert und Solostücken einen enormen Erfolg. — Gevaert führte im vierten Konservatoriumskonzert die Pfingstkantate von Bach, dessen Konzert-Symphonie und Händels Agrippina-Ouvertüre in gewohnter vorzüglicher Weise auf. Die Herren Jacobs (Gambe) und Van Waefelghem (Viole d'amour) steuerten reizende Stücke alter Meister in vollendeter Ausführung bei. — Nach längerer Zeit liess sich das berühmte und wirklich erstklassige Konzert-Gebouw-Orchester aus Amsterdam mit einem Wagner-Strausskonzert hören und erntete unter der schwung-

Digitized by Google

vollen, sichern Direktion Mengelbergs einen grossen, verdienten Triumph. — Kubelik gab vor ausverkauftem Hause ein Konzert, das ihm Applaus in Hülle und Fülle eintrug. Der junge Pianist Goll unterstützte ihn in sehr sympathischer Weise. Felix Welcker

BUDAPEST: Nun wird es bald still. Die Philharmoniker schlossen dieser Tage den Reigen ihrer zehn ordentlichen Konzerte, den sie mit einer ganz ausgezeichneten Aufführung von Franz Liszts „Christus" unter der Leitung von Dr. Hans Richter krönten. Man hatte hier das gewaltige Werk zuletzt vor fast drei Jahrzehnten gehört; seither ist eine neue Generation in der Furcht Richards, des Herrn, aufgewachsen, die auch dem künstlerischen Schaffen Liszt's mit Verständnis zu begegnen beflissen sein will. Das Oratorium, das in sonderbarer seelischer Einkehr vornehmere Tugenden offenbart, als die Mehrzahl von Liszts Musenkindern, erzielte unleugbar tiefer gehenden Eindruck. — Von Solisten hörten wir bei den Philharmonikern den spanischen Geiger Joan Manén, der sich in dem Vortrag eines Paganinikonzertes als der vielleicht glänzendste Techniker unserer Zeit erwies, Stefi Geyer, die in einem von dem Professor am Polytechnikum Bela Tötössy geleiteten Konzert des Orchesters die Hörer der Polytechnischen Hochschule mit dem Vortrag des Beethovenkonzertes entzückte, endlich Fritz Feinhals, der sich auch im Konzertsaale rauschende Anerkennung holte. Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Das letzte Hoftheaterkonzert der Serie A brachte zur Erinnerung an den zehnjährigen Todestag von Johannes Brahms dieses Meisters erste Symphonie c-moll, die unter von Schuchs Leitung eine hervorragend schöne Wiedergabe erfuhr und einen geradezu begeisterten Erfolg erzielte. Dies ist um so bemerkenswerter und erfreulicher, als das Dresdner Publikum bisher dem symphonischen Schaffen von Brahms ziemlich kühl gegenüberstand. Die Neuheit des Abends war ein aus zwei Sätzen gebildetes Fragment aus der sechsten Symphonie (a-moll) von Gustav Mahler. Es ist kaum möglich, diese beiden aus dem Zusammenhang gerissenen Sätze gerecht zu beurteilen, dazu müsste man sie in ihrer Verbindung mit dem Ganzen kennen lernen. Man ersah aus ihnen nur wieder, dass es Mahler an Einfällen durchaus nicht mangelt, dass er aber durch die unbedenkliche Nebeneinanderstellung der fremdartigsten Elemente zu keiner Stileinheit gelangt. Er will durchaus nicht als Programm-Musiker gelten und verbittet sich darum sehr löblicherweise jede Analyse im Programm, aber er bedient sich doch so seltsamer, auffallender Mittel und einer so absonderlichen Tonsprache, dass man sich ganz unwillkürlich fragt: „Was meint er damit?" Der Andantesatz hat auf mich einen ziemlich starken Eindruck gemacht, dagegen ist vom Scherzo nicht viel Erfreuliches zu sagen. Immerhin erschien mir das Werk recht interessant, und ich kann mich der ziemlich deutlichen Ablehnung, die das Publikum ihm angedeihen liess, keinesfalls anschliessen. Der Karfreitag brachte in der Kreuzkirche unter Otto Richter eine Aufführung von Händels „Messias" in der Chrysander'schen Bearbeitung. Die Wiedergabe des berühmten Werkes mag streng kirchlich gewesen sein, aber sie entbehrte des grossen, festlichen Zuges, den ich bei Händel nie gern vermisse. Besonders fehl am Ort erschien mir in der Kirche das Klavier, dessen starkes Hervortreten für mein Empfinden die ganze Stimmung störte. Die Soli wurden von den Damen Keldorfer und Schäfer und den Herren Rüdiger und Plaschke vortrefflich gesungen. Recht anregend verlief das Konzert, das Pietro Mascagni mit der Chemnitzer städtischen Kapelle veranstaltete. Er brachte Beethovens c-moll Symphonie in höchst fesselnder Weise zu Gehör und erzielte mit seiner Ouvertüre zu „Le Maschere" einen sehr starken Erfolg, während die Gesangsstücke, zu deren Ausführung Hans Buff-Giessen herangezogen war, in Erfindung und Form wenig befriedigten. Von Solistenkonzerten ist nur das von Albany Ritchie zu erwähnen, der sich als ein junger Geiger von glänzender Technik, von grossem edlen Ton und reifem Vortrag erwies. F. A. Geissler

DUISBURG: Sechs Abonnementskonzerte des Duisburger Gesangvereins unter Walter Josefsohn. Oratorien: Arnold Mendelssohns „Paria" mit Agnes Leydhecker (Alt); vorher Beethovens 7. Symphonie und eine Orgelsonate von Rheinberger (W. Franke). — Schumanns „Paradies und Peri" mit Anna Kappel, Therese Mengelbier, Richard Fischer und Otto Süsse. — Händels „Samson" mit Anna Münch, Gabriele von Pirch, Emil Pinks und Otto Freytag-Besser. — Bach's „Matthäuspassion" mit Karoline Kaiser, Else Bengell, Franz Litzinger und Rudolf Milde. — Ein Konzert beherrschte neben der Serenade für kleines Orchester von Brahms und dem Rondino für Bläser von Beethoven das Kraus'sche Künstlerehepaar mit Liedern und Duetten, ein anderes Max Reger als Komponist, Dirigent („Serenade"), Liederbegleiter (Frau Cahnbley-Hinken) und Pianist (V. brandenburgisches Konzert und — mit Henriette Schelle — eigene Variationen.) — Drei Kammermusik-Abende bestritten das Rosé-Quartett (Mozart, Beethoven, Brahms), das Gürzenich-Quartett (Beethoven) und Johannes Messchaert als Lieder- und Balladensänger mit der Pianistin Saatweber-Schlieper. — In vier Symphoniekonzerten des städtischen Orchesters unter Ernst Schmidt kamen zur Aufführung: Symphonieen von Mozart (Jupiter), Beethoven (VIII.), Schubert (Unvollendete), Tschaikowsky (Pathétique); Bizet's „Arlésienne", Grieg's „Peer Gynt"-Suite usw. Solisten waren: die Pianistin Adele Ries Trzaska (Saint-Saëns und Chopin), der Geiger Ernst Schmidt (Wieniawski), der Cellist Felix Kwast (Saint-Saëns) und der Organist Karl Paus (Händel und Liszt). — Der Lehrergesangverein veranstaltete zwei Konzerte unter Josefsohn. Solisten: Carola Hubert (Sopran), Anna Maier (Klavier), und das Leipziger Damen-Vokalquartett. — Eigene Konzerte gaben: Raoul von Koczalski (drei „Rezitals"), Willy Burmester und Karoline Doepper-Fischer (Sopran) mit der Mainzer Bläser-Kammermusikvereinigung. Ses

ERFURT: Die Uraufführung des Oratoriums „Gotteskinder" von Wilhelm Platz seitens des Sollerschen Musikvereins

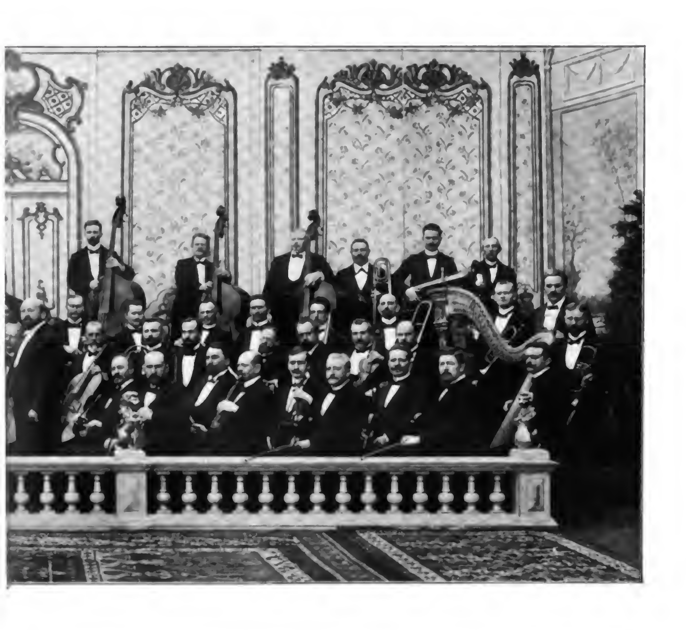
Digitized by Google

H. W. Wollrabe, Haag, phot.



VI. 16

Digitized by Google



DAS BERLINER PHILHARMONISCHE ORCHESTER ZU SEINEM 25JÄHRIGEN BESTEHEN

Digitized by Google

(Dirigent Karl Zuschneid) hat einigermassen enttäuscht, zumal man nach dem Geleitwort, das Dr. Schüz dem Textbuch des Oratoriums mit auf den Weg gegeben hat, ein wirklich bedeutendes Werk erwarten durfte. Unsere Zeit mag vielleicht an hervorragenden kirchlichen Werken, gemessen an der Zahl bedeutender musikalischer Schöpfungen auf weltlichem Gebiete, nicht allzureich sein; aber es heisst denn doch, die moderne Produktion in der kirchlichen Tonkunst etwas gar zu gering schätzen, wenn man von dem Komponisten der „Gotteskinder" rühmt, dass sich bei ihm, wie selten bei einem modernen Komponisten, religiöses Empfinden mit überaus starker Gestaltungskraft vereinige. Gerade diese Gestaltungskraft ist es nun, die ich im Gegensatz zu Dr. Schüz in dem Werke gar zu sehr vermisse, da mit ihr ausgestattet der Komponist doch gewiss ein Werk geschaffen hätte, dem nicht der Mangel an Stilreinheit anhaftet, was leider bei seinen „Gotteskindern" der Fall ist. Schüz rühmt zwar, dass in dem Werke der Ernst und die religiöse Innigkeit der Tonsprache der Gefahr der Buntheit entgegenwirken und z. B. alles „Opernhafte" vermieden sei. In Wirklichkeit aber lässt das Oratorium den Zug ins Grosse sehr vermissen, und die Stimmung schlägt nicht selten direkt ins Opernhafte um. Dazu kommt leider noch, dass der Komponist, sei es aus Mangel an Erfindungskraft oder aus Mangel an Selbstkritik, Motive und Themen gewählt hat, von denen viele in ein kirchliches Werk nicht recht hineinpassen wollen, wie denn ebenso auch die Instrumentation den kirchlichen Charakter bisweilen sehr vermissen lässt. Wilhelm Platz hat sich den Text in Anlehnung an die heilige Schrift selbst geschrieben und hierbei eine ziemlich glückliche Hand gehabt. Den Inhalt der drei Teile, in die das Oratorium zerfällt, kennzeichnet das jedem Teil beigegebene Motto. Das des ersten Teiles lautet: „Lasset die Kindlein zu mir kommen, denn solcher ist das Himmelreich." Der Eingangschor verdient als recht stimmungsvoll hervorgehoben zu werden, und ein Ensemble, an dem sich Christus, der Evangelist, ein Kinderchor und der Chor der Jünger und Frauen beteiligen, ist geschickt gearbeitet; nur tritt in ihm die Partie des Christus nicht genügend hervor. Im übrigen treffen wir hier nur auf bekannte und banale Motive, von denen das letzte sogar stark an „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach erinnert. Der zweite Teil, der das Motto trägt: „Welche der Geist Gottes treibt, die sind Gottes Kinder", beginnt mit einem sehr schönen Satz für Solostimmen, zu denen sich später der Chor gesellt. Der diesem Chor folgende Orchestersatz ist mit das Beste, was die Partitur birgt. Am Schlusse findet sich hier ein Doppelchor, in dem der Komponist den Anlauf zu einer thematischen Arbeit nimmt, um aber gleich wieder davon abzulassen; auch in allen andern Chören ist die thematische Arbeit kaum nennenswert. Das zu dem fugierten Anfang des Doppelchores verwendete Thema ist nicht anders als trivial zu nennen. „Kommet alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken", so heisst das Motto des dritten Teiles, zu dessen musikalischer Illustration Platz als erstes eines gewaltigen Fortissimoschlages des ganzen Orchesters bedarf. Es folgt nach einer kurzen Einleitung mit kühnen harmonischen Fortschreitungen ein herrlicher, inniger Chor, ein Strophenlied, zu dessen Text Platz alte Kirchenlieder verwendet hat, so u. a. den Choral „Ich bin ein Gast auf Erden". Der Komponist hat sich zwar hier ebenfalls wieder die Gelegenheit zur thematischen Arbeit, Choralfiguration, entgehen lassen, er bietet dafür aber, wie gesagt, einen schönen Chorsatz, der die vielen Banalitäten, die das Werk birgt, um so weniger begreiflich erscheinen lässt. Der Schlusschor, eingeleitet von einem Blechsatz, der, wie vieles andere, eine unsichere Hand in der Behandlung der Blasinstrumente verrät, und über Motiven aufgebaut, die keine originale Schöpferkraft erkennen lassen, ist nicht ohne äussere Wirkung. Die Person des Heilandes ist mehr als die eines Helden, denn als die des sanften Duiders, der zugleich voll unendlichen Erbarmens für die Menschheit ist, gezeichnet worden. Dem Chor mutet der Komponist hier und da nicht geringe Schwierigkeiten zu. Die wenigen Schönheiten des Werkes lassen in Wilhelm Platz ein bescheidenes Talent erkennen, dessen Erfindungs- und Gestaltungskraft aber nicht ausreichend zu sein scheinen, um einer Aufgabe, wie sie ein grosses kirchliches Werk von $1^1/_2$ Stunden Dauer an den Komponisten stellt, in allen Stücken genügen zu können. Die Ausführenden nahmen sich der „Gotteskinder" mit vieler Liebe an. Der Chor zeichnete sich wiederholt aus, namentlich hinsichtlich des Vortrages, während die Intonation zu wünschen übrig liess. Das Orchester stand dem Chor etwas nach, und der Kontakt zwischen ihm und dem Dirigenten wurde hier und da einmal ein wenig gelockert. Die Soli wurden von den Damen Frau Quensel und Fräulein Schenk, beide aus Weimar, sowie von den Herren Pastor Weissgerber-Arnstadt und Kammersänger Strathmann-Weimar gesungen.

Max Puttmann

FRANKFURT a. M.: Den letzten Museumsabend dirigierte Fritz Steinbach aus Köln: ein Brahms-Programm mit der c-moll Symphonie als bedeutendster Nummer. Dazu die Variationen des Haydn-Themas, die tragische Ouvertüre und das Violinkonzert, nobel vorgetragen von Felix Berber, der künftig bei uns den von H. Heermann offen gelassenen Platz einnehmen wird. Steinbachs aufgeschlossener Sinn für Brahms, namentlich sein inniges Verhältnis zu des Meisters Symphonieen, war hier schon bekannt, es gereichte diesem Gedächtnisabend zur besonderen Weihe und den Hörern zur genussreichsten Erbauung. Auch die Aufführung der Beethovenschen Missa solemnis durch den Cäcilienverein war weihe- und genussvoll; Dank gebührt besonders dem Dirigenten August Grüters, seinen Chortruppen, die sich auch an sehr heiklen Stellen standhaft zeigten und von den Solisten der Sopransängerin Frau Noordewier-Reddingius. Ein gutbesuchter Liederabend von Rosa Olitzka erbrachte der bekannten Altistin auch hier viel Gunst, wiewohl er empfinden liess, dass die Sängerin innerlich der Bühne näher steht, als dem Konzertsaal und dem Wesen der musikalischen Lyrik. Wohl auch, dass die

Digitized by Google

Stimme den Höhepunkt ihres Glanzes und ihrer Blüte bereits passiert hat.

Hans Pfeilschmidt

GOTHA: Die verflossene Konzertsaison war reich an künstlerischen Genüssen. In erster Linie waren es unsere beiden grossen Vereine, der Musikverein unter Alfred Lorenz und die Liedertafel unter Ernst Rabich, die um die Palme besten künstlerischen Gelingens wetteiferten. Die Liedertafel verfügt über einen trefflichen Männerchor, mit dem Rabich unter Heranziehung erster Künstler (Forchhammer) eine Reihe kleinerer und grösserer Werke zu Gehör brachte. Das letzte Liedertafelkonzert hatte dadurch besondere Bedeutung, dass mit ihm zugleich das siebzigjährige Stiftungsfest des Vereins und das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des verdienstvollen Leiters gefeiert wurde. Zur Aufführung kam der „Trompeter von Säkkingen" von Karl Hirsch. Lorenz mit dem Musikverein führte „Judas Makkabäus" von Händel und „Christus" von Liszt auf. Besonders die Wiedergabe des letzteren Werkes war hervorragend durch den Geist, der Leitung, Chor und Orchester beherrschte. Den Christus sang in ausgezeichneter Weise Büttner aus Karlsruhe. Wie stets, zeichneten sich die Konzerte des Musikvereins durch einen besonderen Charakter aus. So hatten wir einen Schumannabend (Clotilde Kleeberg, Elena Gerhardt), die Société d'instruments anciens (die eine Reihe vor- und nachbachischer Tonwerke für Quinton, Viola d'amour, Viola da Gamba, Basso und Clavecin in stilvoller Weise vortrug), das russische Trio (besonders bemerkenswert das Trio von Arensky) und ein Symphoniekonzert (Wagners „Faustouvertüre", Bruckners dritte Symphonie, Alexander Sebald, ein Konzert von Wieniawski und Bachs Ciaconna). Um die Kammermusik machten sich das Ehepaar von Bassewitz-Natterer, sowie Herr von Voigtländer verdient, dessen jugendliche Tochter Edith auch bei uns mehrfach in Konzert- und Kammermusikwerken ihre künstlerische Reife erwies.

O. Weigel

GRAZ: Die letzten Konzertwochen gehörten dem Andenken Johannes Brahms'. Ferdinand Löwe spielte mit dem Wiener Konzertvereins-Orchester in seiner souveränen Art das Klavierkonzert in d-moll; Max Pauer stellte im Musikverein beide Klavier-Konzerte, das d-moll und das B-dur, dar — zwischen ihnen war, von Rosensteiner geleitet, die F-dur Symphonie — und im Singverein führte F. Weiss mit Sachlichkeit das deutsche Requiem auf. — Eine schöne Nachtragsfeier zum Todestage Anton Bruckners, des anderen, nicht des zweiten, Wiener Grossen, war die eindrucksvolle Aufführung der f-moll Messe unter Julius v. Weis-Ostborn im Akademischen Gesangverein. Post festum fragt man nur immer: warum feiern wir führende Genien so gerne dekadisch, statt dass wir sie dauernd pflegen?

Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Eugen d'Albert gab endlich wieder einen Klavierabend, in dem er so intim musizierte, dass manche Leute, die einen Klavierlöwen anstaunen wollten, nicht recht auf ihre Kosten kamen. Destomehr Freude bereitete d'Albert den Kennern, mochte man auch hier und da über Auffassung und Zeitmass etwas anderer Meinung sein. Er ist bislang noch als Musiker am Klavier unerreicht. — Die Sing-Akademie führte unter Prof. Otto Reubke das interessante und gehaltvolle Mysterium „Totentanz" von Felix Woyrsch in durchaus respektabler Weise auf. Eine Wiederholung des Werkes, das begeistert aufgenommen wurde, ist zu volkstümlichen Preisen geplant. Zum Schlusse sei noch ein Kirchenkonzert unseres trefflich geschulten Stadtsingechores unter Karl Klanerts feinfühlender Leitung lobend erwähnt, das fast alle grossen Meister auf dem Gebiete der Kirchenmusik zu Worte kommen liess.

Martin Frey

HANNOVER: Im siebenten Abonnementskonzert unsrer Königlichen Kapelle gab es unter Kotzky's Leitung Mahlers vierte Symphonie als nur teilweise für sich einnehmende Novität. Am meisten erwärmte der dritte Satz; die übrigen enthalten zu heterogene und bizarre Gedanken, um als einheitliches Kunstwerk zu fesseln. Ausserdem wurden Weingartners klangsatte Tondichtung „Gefilde der Seligen" sowie die Ouvertüre zu „Koriolan" und „Rosamunde" vom Orchester vorgeführt, während dem Lyriker unter den lyrischen Tenoristen, F. Naval, der solistische Teil übertragen war. Das achte Abonnementskonzert dirigierte Boris Bruck aus Breslau, von übernächster Saison ab an unserer Oper engagiert. Die unter seiner Leitung zu Gehör gebrachten Werke — „Oberon-Ouvertüre" und „Pastoral-Symphonie" — zeigten ihn als ebenso feinsinnigen wie energischen Dirigenten, der das Orchester wahrhaft zu beleben versteht. Mitwirkend war der ausgezeichnete Pianist Lamond, der Tschaikowsky's grosszügiges b-moll Klavierkonzert überzeugend im Ausdruck und glänzend in der Technik vortrug. Die Karfreitagsaufführung unserer „Musikakademie" (Dirigent Frischen) befasste sich mit Beethovens „Missa solemnis", die unter solistischer Beteiligung der Damen Mohr und Walter-Choinanus sowie der Herren Haberl und Moest recht wirkungs- und eindrucksvoll zum Leben erweckt wurde.

L. Wuthmann

KARLSRUHE: Das fünfte Abonnementskonzert des Hoforchesters war ein Novitätenabend. Eröffnet durch Goldmarks leichte und stimmungsvolle Ouvertüre „Im Frühling", folgte als zweite Nummer „Burleske für Klavier und Orchester" von Richard Strauss, ein Werk, das zwar nicht den Witz und Humor seines Till Eulenspiegel aufweist, aber immerhin durch sein schillerndes Gewand, unter dem man freilich hier und da allzu lose Stellen trifft, zu fesseln wusste. Der geistvolle Komponist der „Donna Diana", E. N. v. Reznicek, war als dritter der Modernen auf dem Programm; seine viersätzige Symphonie in B-dur, ein Stück grauer kahler Erde, auf der auch gar nichts mehr gedeihen wollte, präsentierte sich — befreit atmeten wir auf, als es vorüber war. Am besten schnitt eigentlich der Jungrusse Tanejew mit seiner Orestie ab, eine starke Persönlichkeit mit eigener Erfindung, die inniges Vertrautsein mit unsern deutschen Klassikern erraten liess. Am Klavier sass Wilhelm Backhaus, einer jener wenigen, die Musiker- und Virtuosentum aufs glücklichste vereinen. — Das sechste und zugleich letzte Konzert des Hoforchesters, mit der Oberon-

Digitized by Google

ouvertüre eröffnet, die vorzüglich durchgeführt wurde, hatte als Novität die Humoreske op. 15 von Karl v. Kaskel. Es genügt, wenn wir dies registrieren. Der Clou war neben Schuberts Unvollendeter, die eine tadellose Wiedergabe erfuhr, die von ihrem letztjährigen erfolgreichen Auftreten noch im besten Andenken stehende Mary Münchhoff aus Berlin, die sich auch dieses Mal mit Rezitativ und Arie aus „L'allegro, il pensieroso ed il moderato" von Händel und dem „Hirt auf dem Felsen" von Schubert als eine glänzende Vertreterin ihres Faches zeigte.

A. Hoffmeister

KEMPTEN: Der evangelische Kirchengesangverein brachte am 21. April unter Leitung des Musikdirektors Hornberger die Passions-Kantate „Golgatha" von Carl Adolf Lorenz (Text von C. Liebmann) zu erfolgreicher Aufführung. Das Textbuch behandelt in Anlehnung an die letzten Worte Christi den Ausgang der Leidensgeschichte des Heilands. Der Stoff ist eingeteilt in eine Einleitung und drei Teile (Worte der Liebe, Worte des Leidens und Siegesworte). Der Verfasser verwendet neben dem Wortlaute der Bibel protestantische Choräle und fügt eigene Verse im Sinne einer orthodoxen Kirchlichkeit bei. Lorenz beherrscht in seiner Kantate die kontrapunktischen und instrumentalen Mittel mit souveräner Gewandtheit; seine Harmonik weist interessante, eigenartige Züge auf, seine thematische Erfindung ist vornehm und charaktervoll. An der in dem weihevollen Raume der St. Mangkirche überaus stimmungsvoll verlaufenen Wiedergabe des Werkes beteiligten sich solistisch Frau Walter-Choinanus (Berlin), Kammersänger Loritz (München) und Konzertsänger Sattler (Stuttgart). Der Chor sang mit tadelloser Intonation und entwickelte des öfteren eine glanzvolle Kraft. Die orchestrale Begleitung besorgte mit bemerkenswerter Schönheit des Klanges im Streichkörper das Musikkorps des Inf.-Reg. No. 120 aus Ulm (Kapellmeister Nauber). Organist Büchele brachte die Orgelbegleitung in tadelloser Weise zur Ausführung. Musikdirektor Hornberger leitete das Konzert mit Umsicht und feinsinnigem künstlerischen Verständnis.

Karl Pottgiesser

KIEL: Der „Kieler Gesangverein" bot eine Aufführung von Haydns „Jahreszeiten". Das Werk siegte durch sich selber und schuf ein animiertes Publikum, das die mehr tüchtige als feinnervige Leistung des „Gesangvereins" dankbar aufnahm. Der „Lehrer-Gesangverein" bot einen interessanten Abend mit Werken für Männerchor und Blasorchester. Das Ehepaar Kraus war solistisch tätig. Die „Philharmonische Gesellschaft" hatte in ihrem dritten Konzert Beethovens Es-dur Konzert (gespielt von Hermann Monich) aufs Programm gesetzt und ferner Werke von Borodin, Schumann, Weber-Berlioz und Wagner. Das Hamburger Philharmonische Quartett gab einen sehr gelungenen zweiten Kammermusik-Abend. Genannt sei noch ein Konzert von Willy Burmester, der mit fünf kleinen „Tanzstücken" das Publikum faszinierte, Griegs op. 45 mehr glatt als charaktervoll spielte. Ein Goethe-Abend liess den Deklamator Possart und den Sänger Gura in Konkurrenz treten. Possart hatte leichtes Siegen; denn Gura hat von seinem Vater wenig mehr als den Namen. Seine Stimme klingt reizlos und zeigt keine Modulationsfähigkeit. Mary Münchhoff sang mit silberner Stimme Lieder, begleitet vom Komponisten Eduard Behm. Das Programm begann mit wertvollen Gaben und bot dann zu zwei Drittel flache, bis zur Spielerei heruntergesunkene Lieder.

Hans Sonderburg

KÖLN: Das auf den Karfreitag fallende zwölfte und letzte Gürzenich-Konzert brachte nach guter alter Gepflogenheit ein Bachsches Passionswerk und zwar, nachdem die Matthäus-Passion längere Jahre hintereinander gehört worden war, der Abwechslung wegen die nach dem Evangelisten Johannes. Fritz Steinbach hat als bewundernswerter Interpret Bachs eine ausserordentlich hochstehende Gesamtaufführung vermittelt. Die grossen Vorzüge der Solisten Jeannette Grumbacher-de Jong, Adrienne von Kraus und Felix von Kraus sind zu bekannt, um neuerlicher Würdigung an dieser Stelle zu bedürfen. Schade ist's, dass der Tenorist Ludwig Hess als Evangelist nur zum Teil Erfreuliches bietet.

Paul Hiller

LEMBERG: Eine lange Reihe Solisten hörten wir in letzter Zeit, u. a.: Schmedes, Hedwig Romańska, Marie Langie-Wysocka, Marie Boyer (Gesang), Xaver Scharwenka, Natalie Loewenhof, Josef Sliwiński, Alexander Michałowski (Klavier), Sigmund Schwarzenstein und Hilda Stromenger, zwei sehr viel versprechende Violinkünstler, Jan Rangl, den ausgezeichneten Organisten, und das Sevcik-Quartett. Als Konzert-Kuriosum wäre ein Konzert auf 16 Klavieren zu nennen. — Der Gesangverein „Lutnia" feierte sein 25jähriges Gründungsfest mit einer überaus gelungenen Aufführung. Der Musikverein führte in drei Konzerten u. a. Schumanns d-moll Symphonie, die Matthäuspassion (gekürzt), Haydns Es-dur Symphonie und Cornelius' Triumphmarsch aus „Cid" auf. — An zwei Quartettabenden des Musikvereins hörten wir Beethovens op. 18 No. 6, Schuberts op. 29 a-moll, die Klavierquintette von Brahms op. 34 f-moll und von V. Novak op. 12.

Alfred Plohn

LEIPZIG: Mit einem gemeinschaftlichen Debüt des Violoncellisten Ludwig Foerstel und des Pianisten Hugo Standke, die sich beide als der vollen Künstlerschaft nahegekommene, tüchtige Könner erweisen konnten, und mit einem Liederabend der nur im Piano- und Parlando-Singen die Flackrigkeit und Schrillheit ihres strapazierten Organes vergessen machenden Frau Hella Rentsch-Sauer fanden in der stillen Woche die Solistenkonzerte der Saison ihren Abschluss. Hocherfreulich wirkte ein neuerliches Begegnen mit dem „Sängerbunde mährischer Lehrer", dessen 54 stimmbegabte, trefflich geschulte und völlig notenfrei singende Mitglieder auch diesmal wieder mit der vollendet schönen Wiedergabe nationaler Chorgesänge (darunter als reizvollste Gaben ein „Weihnachts-Wiegenlied" von V. Novák, das Ständchen „Es war einmal" von O. Nebuška" und „Der Ackersmann" von J. B. Foerster) und der Hegarschen Ballade „Totenvolk" sich und ihrem trefflichen Dirigenten Prof. Ferdinand Vach einen be-

Digitized by Google

deutenden Kunstsieg erstritten haben. Am Karfreitag gab es in alter Weise eine Thomaskirchen-Aufführung der Bachschen „Matthäuspassion", die von Arthur Nikisch eindringlichkraftvoll geleitet wurde, und um deren besonders schönes Gelingen sich mit dem durch Mitglieder anderer hiesiger Gesangvereine verstärkten Gewandhauschore, dem Thomanerchore und dem Gewandhausorchester auch die wohlgewählten Solisten: Lenore Bach, Pauline de Haan-Manifarges und die einheimischen Herren Jacques Urlus (Evangelist), Hans Schütz (Christus) und Eugen Stichling verdient machten. Am Ostersonntag rezitierte Ernst von Possart mit bekannter Meisterschaft die Parsifal-Dichtung von Richard Wagner, wodurch denn vielen ein willkommenes Bekanntwerden mit der Handlung und der Sprache des Bühnenweihfestspieles ermöglicht worden ist, während denen, die das Werk in seiner Klangbeseelung kannten, wehmutsvolle Sehnsucht nach dem lebendigen Musikdrama den Geist durchschwellen musste. Arthur Smolian

LONDON: Die Konzertsaison, die nunmehr in naher Aussicht ist, verspricht wieder eine wahre Sturmflut von künstlerischen und solchen Genüssen, die für künstlerisch gelten wollen. Das Heer der Klaviervirtuosen, das im Anzuge ist, lässt einen dieser Tage in einer Londoner Wochenschrift erschienen Aufsatz Mark Hambourgs über die ökonomischen Bedingungen und Aussichten des Klaviervirtuosentums als eine besonders zeitgemässe Warnung erscheinen. Der bekannte russisch-englische Pianist kommt nach einer sehr sachlichen und mit einer gewissen liebenswürdigen Wärme geführten Untersuchung zu dem Schlusse, dass der Beruf des Pianisten nur in den allerseltensten Fällen die grossen Mühen und auch nur die mittelmässigen Erwartungen lohne. Denn nur die allerzweifelloseste und höchste Begabung hätte eine Chance, dem Kampf ums Dasein sieghaft zu trotzen. Wer nur einigermassen die sozialen Bedingungen, unter denen das Künstlergewerbe, wie man in diesem Falle schon sagen darf, in der britischen Hauptstadt lebt, kennen gelernt hat, dem wird es nicht verborgen sein, dass selbst wirklich gute Künstler in London nur unter den seltensten Bedingungen auf ein Auditorium, das zahlt, rechnen können. Natürlich bilden die gerade in der Mode befindlichen Virtuosen eine Ausnahme, die doch nur die Regel bestätigt. Mischa Elman z. B. hat mit seinem Konzert in der Queen's Hall am letzten Sonnabend die kolossale Halle bis auf den letzten Platz gefüllt und zwar mit einer Hörerschaft, die den Begriff „dankbar" mit dem Ton auf der letzten Silbe quittiert. Die Serie des Joachim-Quartetts hat wegen der Erkrankung des Altmeisters verschoben werden müssen. Dass diese älteste und bedeutendste der regelmässigen Veranstaltungen im Londoner Kunstleben auch nicht mehr die Massen anzieht, habe ich gelegentlich der letztjährigen Aufführungen mit Bedauern anmerken müssen. Das Karfreitagskonzert, das die Sunday Concert Society veranstaltete, gibt Anlass, den Bemühungen dieser Vereinigung einmal ein wohlverdientes Mass der Anerkennung zu zollen. Trotz der starken Gegnerschaft der konventionellen Sonntagsorthodoxie hat die Gesellschaft durch ihr unablässiges Arbeiten schon erheblich dazu beigetragen, die Schnapsbuden zu entvölkern und der grossen Menge für sehr geringe Zahlung eine ernste, würdige und des künstlerischen Charakters nicht entbehrende Unterhaltung zu bieten. Das Karfreitagskonzert stand durchaus auf einer respektablen Höhe der Leistung. Die Parsifal-Musik, Tschaikowsky's fünfte Symphonie in e-moll und die Passionsmusik aus Händels „Messias" unter Mitwirkung des auch in Deutschland bekannten Tenors John Coates bildeten die Stützen des Programms, und Wagners märchenzauberisches Waldweben liess die Stimmung würdig ausklingen. John Coates hat sich durch seine kameradschaftliche Hilfeleistung für die auf der „Berlin" verunglückten Opernmitglieder den Dank unserer Landsleute erworben. Seine Liebestat war um so anerkennenswerter, als im grösseren Publikum, leider auch im deutschen, die Anregung zur Hilfeleistung nicht gerade begeisterten Zuspruch fand. Ein unter der Protektion des deutschen Botschafters in der Queen's-Hall veranstaltete Aufführung des Brahms'schen Requiem hat künstlerisch keinen hervorragenden Ertrag geboten, und materiell war er noch viel dürftiger. a. r.

MAINZ: Wie alljährlich trat im Rahmen der Kammermusik-Abende der Liedertafel der „Domchor" an die Öffentlichkeit. Mit einer vortrefflichen Auswahl von Werken Palestrina's, Croce's, Vittoria's und Hallers erntete er reichen Beifall. Domkapellmeister Vogt, der den Chor nun seit einem Jahre dirigiert, hat es vor allem verstanden, das stets spröde Material der Knabenstimmen mit denen der Männer zu selten schöner, einheitlicher Klangwirkung zu erziehen. Von Kammermusikwerken kamen dazu zur Aufführung Mozarts Es-dur Quintett für Bläser und Klavier, und ein Quintett von Kaufmann durch die hiesige Bläservereinigung. Als letztes Konzert brachte die Liedertafel eine Neuheit, ein Requiem von Sgambati unter Leitung Fritz Volbachs. Das Werk errang einen unbestrittenen, grossen Erfolg. Es ist von seltener Klangschönheit sowohl im Chor als Orchester, in der Erfindung von wahrer, innerlicher Frömmigkeit und süsser Melodik, vor allem einheitlich und ohne Äusserlichkeiten. In der ganzen Anlage, Harmonik und Farbengebung im besten Sinne modern. In seiner Stimmung möchte ich es ein Seitenstück zu Liszts Graner-Messe nennen. Das Werk verlangt nur einen Solisten (Bariton), der erst beim Offertorium zum Chor hinzutritt, und dem eine sehr wirkungsvolle Motette nach dem Sanctus zugeteilt ist. Die Partie wurde von Herrn Breitenfeld aus Frankfurt sehr schön gesungen. Von grosser Wirkung ist die Verwendung eines kleinen Chores, der dem grossen gegenübertritt. — Aus den Programmen der Symphoniekonzerte unter E. Steinbach ist einer sehr guten Wiedergabe der D-dur Symphonie von Brahms und der E-dur von Bruckner zu gedenken. Als Novität kam die Ouvertüre und Zwischenaktsmusik aus der neuen, komischen Oper „Mirandolina" von B. Scholz zur Aufführung. Die liebenswürdige, melodiöse Musik fand reichen Beifall. Als Solisten traten auf: Alfred Reisenauer mit dem Es-dur Konzert von Beethoven und Alois Hadwiger mit Liedern. Von besonderen Veranstaltungen ist zu

Digitized by Google

nennen eine musikalisch-dramatische Aufführung des Journalistenvereins im Stadttheater. Von grösseren Werken kamen zur Aufführung eine sehr wirkungsvolle Ballade für Bariton und Orchester „Mein altes Ross" von E. Steinbach und als Novität ein neues Werkchen für Männerchor und Orchester „Am Siegfriedbrunnen" von Fritz Volbach. Den Schluss dieser Saison bildete ein Konzert der Pianistin Adele Ries von Trzaska und der ersten Sängerin des Stadttheaters Hedwig Materna. Beide ernteten reichen Beifall.

Dr. Fritz Volbach

MOSKAU: Den Abonnementskonzerten der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft fehlt der lebensvolle Zug; das siebente wurde durch Wasailenko, der eigene Kompositionen zur Erstaufführung brachte, auf eine etwas höhere Stufe erhoben. Das achte war Balakirew, das neunte Glazounow gewidmet. Die Veranstaltungen fielen aber unter Ippolitow-Iwanow matt aus. — Die Philharmoniker glänzten mit Schneevoigts Aufführungen von Beethovens Fünfter, Leonore No. 3, Strauss' „Tod und Verklärung", und dem Solisten Henri Marteau. — Der Verein der Liebhaber der russischen Musik widmete eine Matinee Rachmaninow (fünfzehn neue Lieder-Kompositionen, sein Trio). — Drei Oratorien wurden kurz hintereinander aufgeführt: „Messias" von der deutschen Gesellschaft (Organist Peters), „Samson" vom Chor des Herrn Wassiliew, die „Schöpfung" von Bulytschew. — Die „Liedertafel" bot unter G. Kremser herrliche Choraufführungen, darunter Hegars „Walpurga". — Die Quartett-Matineen der Philharmoniker wahren den reinen Kammermusikstil, die der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft verkümmern zusehends. — Bemerkenswert waren zwei Sonatenabende von Sibor (Violine) und Goldenweiser (Klavier), die ein interessantes Programm zusammengestellt hatten (von Bach bis C. Franck). — Josef Hofmann feierte mit seinen Klavierabenden unerhörte Triumphe. — Grosse Sensation erregten die Liederabende von Frau Olenin d'Alheim, die auch eine geistesgewaltige Auslegerin des deutschen Liedes ist (Schumann, Schubert, H. Wolf). — Die gediegene Opernsängerin Frau Deischa-Sionitskaja veranstaltete Liederabende mit nordischer Musik unter Mitwirkung einheimischer Kräfte und trug höchst künstlerisch und stilgemäss Lieder von Alnaes, Kjerulf, Sinding, Grieg vor. — Die „Société d' instruments anciens" trat abermals erfolgreich auf; auch Wanda Landowska fand warme Anerkennung.

E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Das Königliche Hoforchester schloss die Reihe seiner Konzerte mit einer ungekürzten Aufführung der Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach. In früheren Jahren hat man von der modernen Renaissance-Bewegung in unseren Bach-Vorführungen sehr wenig gespürt. Nennenswerte Neugestaltungen datieren erst aus dem letzten Dezennium, und man kann nicht sagen, dass das Gewonnene nun schon fester Besitz unserer Aufführungen wäre. Wenn auch ein allerdings langsamer Fortschritt nicht mehr zu verkennen ist, so wurden doch in den letzten Jahren verschiedene wohlbegründete Neuerungen, wie gerade die Orgelbegleitung für die Rezitative des Evangelisten, die Einführung des Cembalos für die Sologesänge, die Reduktion der Streicher zugunsten der Bläser, lauter Dinge, deren eine wirklich künstlerische Wiedergabe Bachscher Konzertmusik eben nicht entraten kann, einfach wieder aufgegeben. Auch in der letzten Passionsaufführung blieb der Continuo in den Arien wieder weg. Warum? Niemand vermochte uns darauf eine halbwegs vernünftige Antwort zu geben. Im übrigen verlief die Wiedergabe unter Mottls Leitung würdig und schön. Ganz besonders prächtig waren die Chorarien. Die Ortsgruppe des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" widmete ihrem verstorbenen Vorstandsmitglied Ludwig Thuille nun auch eine Gedenkfeier in der Tonhalle. Der dritte Akt der „Gugeline", die Orgelsonate op. 2 und Orchesterwerke, darunter die Mittelsätze einer Symphonie in F, bildeten das auch in der Leitung etwas bunte Programm; es wirkten drei Dirigenten mit: Courvoisier, Boehe und Schillings, Schüler und Freunde des Verblichenen. Auch dieser Abend war sehr anregend. In den Konzertsälen ist es jetzt still geworden. Nur wenige, meist belanglose Abende zeugen von dem Ende der Saison. Ich hörte einen jungen Geiger Albany Ritchie, der noch viel zu lernen hat, wenn er ernst genommen sein will. Kaum erquicklicher war die Soiree der Pianistin Walle-Hansen, die ja technisch durchgebildet ist, aber vorträgt, ohne höheres Interesse und wahre Kraft der Empfindung.

Theodor Kroyer

PHILADELPHIA: Unsere Konzertsaison wurde im Oktober mit einem Doppelkonzert eröffnet, das Ruggiero Leoncavallo mit einer aus italienischen Sängern und Sängerinnen bestehenden Gesellschaft und dem „Scala-Orchester" veranstaltete. Die meisten Mitglieder des „Scala-Orchesters" waren in Newyork rekrutiert worden. Besser stand es um die Gesangskräfte, die allerdings nicht ersten Ranges waren. Die hiesige Kritik ging aber mit ihnen nach dem Beispiele der Newyorker scharf ins Zeug. Sie hatte ein Dutzend Carusos erwartet. Die Programme bestanden ausschliesslich aus Kompositionen Leoncavallo's. Eine neue Seite seines Talentes lernte man nicht kennen. Die Ouvertüre zum „Roland", die Canzonetta aus der „Bohême", ein Duett aus „Zaza" gefielen recht gut, allein lange nicht so wie die Bruchstücke aus den populären „Pagliacci". Eine Suite all'antica erwies sich als Salonmusik dritten Ranges. Der Dirigent Leoncavallo wurde nicht einen Augenblick ernst genommen. In der Tat fehlen dem Maestro alle zu einem guten Dirigenten notwendigen Qualitäten. — Bald darauf konnten wir einen anderen berühmten Komponisten begrüssen: Camille Saint-Saëns. Er trat hier als Interpret seines g-moll Klavierkonzertes auf und entzückte jedermann durch seine echt französische Liebenswürdigkeit und die Anspruchslosigkeit seines Wesens. Man hört hier seine Kompositionen sehr gerne. Ihre Grazie und Formvollendung, die immerhin reiche Erfindung, von der sie Zeugnis ablegen, werden mit Recht geschätzt, obwohl ihnen Tiefgründigkeit abgeht. Mit einer Aufführung von „Samson und Dalila" würde hier ein Operndirektor grosse

Digitized by Google

Erfolge erzielen. Allein Direktor Conried, der in der Wahl seiner Novitäten eine sehr unglückliche Hand hat, begeistert sich lieber für den „Zigeunerbaron" und so war es der hiesigen Coral-Society, dem grössten Singverein, vorbehalten, eine Konzertaufführung des Werkes zu veranstalten. Wiewohl das Werk ausserhalb der Bühne nicht gut gedacht werden kann, hatte es hier doch grossen Erfolg, und Saint-Saëns, der der Vorstellung beiwohnte, äusserte sich über Chor und Solisten sehr lobend. Da er auch nach seiner Rückkehr nach Paris sich in dortigen Blättern sehr rühmend über die amerikanischen Musikzustände ausgesprochen hat, wird er hier jetzt nicht bloss als grosser Könner, sondern auch als grosser Kenner angesehen, während man auf d'Indy, dessen Kritik des amerikanischen Musikunwesens der Wahrheit weit näher gekommen ist, sehr schlecht zu sprechen ist. — Der Schwerpunkt des hiesigen Musiklebens fiel wie in den letzten Jahren in die Konzerte des Philadelphia-Orchesters, das in den sechs Jahren seit seiner Gründung sich unter der strengen Leitung seines begabten Dirigenten Fritz Scheel zu einem der besten Orchester in den Vereinigten Staaten entwickelt hat. Die Aufgabe, die in dieser Saison an das Orchester und den Dirigenten gestellt wurde, war aber übermenschlich zu nennen. Zwanzig Nachmittags- und zwanzig Abendkonzerte, mit durchweg verschiedenem, grösstenteils neuem Programm, dazu Dutzende von Konzerten in anderen grösseren und kleineren Städten, dies alles binnen zwanzig Wochen. Die traurige Folge dieser wahren musikalischen Hetzjagd war, dass unter der Quantität des Gebotenen vielfach die Qualität litt und dass der Dirigent noch vor Schluss der Saison einen nervösen Zusammenbruch erlitt, der seine Überführung nach einem Sanatorium und bald darauf seinen vorzeitigen Tod zur Folge hatte. Der Verlust, den das hiesige Musikleben durch seinen Heimgang erfahren hat, ist schwer zu ersetzen. Denn Fritz Scheel war eine geniale Persönlichkeit und überdies ein unermüdlicher „Driller". Sein Temperament wies ihn auf die Moderne hin, und als Interpret Tschaikowsky's war er unvergleichlich. Dabei wusste er aber auch der herben Grösse eines Brahms volle Gerechtigkeit angedeihen zu lassen. Er verfügte auch über jenen Eklektizismus des Geschmackes, der unentbehrlich ist, wo das Publikum selbst erst zum richtigen Verständnis heranzuziehen ist. Unter den grösseren Werken, die wir in dieser Saison vernahmen, befanden sich die erste, dritte, vierte und neunte Symphonie von Beethoven, die drei letzten Symphonieen von Brahms, die in D von César Franck, die „Aus der neuen Welt" von Dvořák, die unvermeidliche sechste von Tschaikowsky, die Dantesymphonie von Liszt, die unvollendete und die grosse in C von Schubert und andere mehr. Neu waren hier die „Antar"-Symphonie von Rimsky-Korssakow, die ausnehmend gefiel und die fünfte von Tschaikowsky, die gegen die vierte und sechste desselben Komponisten gehalten nicht anders denn als sehr schwaches Werk bezeichnet werden muss. Dazu kam eine wahre Legion kleinerer symphonischer Stücke, Ouvertüren, Suiten, von denen die dritte von Tschaikowsky und eine Tanzsuite von Glazounow sehr starken Anklang fanden. Gerade vor dem siebzehnten Konzerte der ganzen Serie, dessen Programm aus der Beethovenschen Chorphantasie und dessen Neunter bestand, erfolgte die plötzliche Erkrankung des Dirigenten. Das Konzert war in Frage gestellt. Da erwies sich Dr. Otto Neitzel, der den Klavierpart in der Chorphantasie spielen sollte, als wahrer Retter in der Not. Ohne rechte Probe übernahm er die Leitung der neunten Symphonie und dirigierte das Werk meisterhaft mit seltener Ruhe und Sicherheit. Bedauerlicherweise war es nicht möglich, Dr. Neitzel für den Rest der Konzerte als Dirigenten zu gewinnen. So wurde provisorisch der Dirigent der Manhattan Operngesellschaft Leandro Campanari engagiert, der jedoch seiner Aufgabe nicht gewachsen war. Unter den Solisten, die wir in dieser Saison, zumeist mit dem Philadelphia-Orchester gehört haben, waren die Pianisten obenauf. Moriz Rosenthal begeisterte das Publikum durch seine virtuose Technik und reife Auffassung, Frau Bloomfield-Zeisler durch ihre bedeutende musikalische Intelligenz. Dann kamen die Russen. Josef Lhevinne, ein temperamentvoller Draufgänger, Ossip Gabrilowitsch, eine kühl vornehme Natur und zahlreiche dii und deae minorum gentium. Weniger Erfolg hatten die Geiger Arthur Hartmann und Alexander Petschulkow, die uns solche Meisterleistungen, wie sie im Jahre zuvor Heermann mit dem Bruchschen Konzert und Marteau mit dem Vortrag des Beethovenschen Konzertes schufen, nicht zu bieten vermochten. Frau Gadski und Frau Schumann-Heink sangen zweimal in den Konzerten des Orchesters. Frau Gadski hat als Liedersängerin, abgesehen von der schönen Stimme, wenig übrig. Frau Schumann-Heink erntete mit dem Vortrage von Schuberts „Nonne" und „Tod und das Mädchen" verdienten Beifall. Wenn wir noch des Cellisten Hekking gedenken, der sich hier vorteilhaft einführte, jedoch was Grösse des Tons anbelangt, mit dem im Vorjahre gehörten Gerardy keinen Vergleich aushält, glauben wir unserer Referentenpflicht Genüge getan zu haben. Die Bostoner veranstalteten hier unter der Leitung ihres neuen Dirigenten Carl Muck fünf Konzerte, die unter anderem die neue Symphonie von Sibelius brachten, die hier grossen Anklang fand. — Die Aussichten für das künftige Jahr sind trübe. Unser Orchester steht führerlos da. Die deutschen Dirigenten, an die zweifelsohne der Ruf ergehen wird, mögen sich vor Augen halten, dass hier von ihnen quantitativ und qualitativ sehr viel verlangt wird, dass sie es mit einer grossenteils ganz unwissenden Fachkritik (sit venia verbo) zu tun haben und dass, um hier festen Fuss zu fassen, eine Schmiegsamkeit und Biegsamkeit vonnöten sind, die deutschen Musikern gewöhnlich nicht zugemutet werden kann. Dass bei allen diesen Anforderungen ein Gehalt von acht- bis zehntausend Dollars trotz der Kürze der Saison kaum einen entsprechenden Ersatz bietet, ist wohl zu bedenken. Discite moniti.

Dr. Martin Darkow

RIGA: Nachdem die musikalische Unternehmungslust im vergangenen Jahre fast gänzlich versiegt zu sein schien, hat sich in neuerer Zeit wieder eine stärkere Belebung eingestellt. Joseph

Digitized by Google

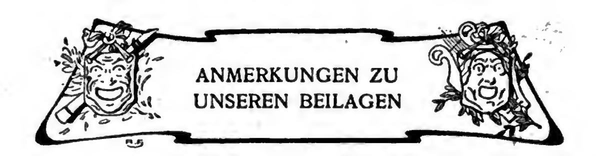


Sliwinsky kam wie immer mit einem vornehm gewählten Programm und zeigte sich namentlich in dem Vortrag der grossen C-dur Phantasie von Schumann als glänzender Klaviervirtuose und fein empfindender Musiker. Durch ein anmutiges Spiel und eine ungemein sauber ausgefeilte Technik überraschte die Pianistin Sandra Droncker, und Leopold Auer betrat trotz vorgerückten Alters als meisterlicher Violinvirtuose in voller Rüstigkeit das Podium. Für Heiterkeit und Frohsinn sorgte Sven Scholander, der an zwei Liederabenden mit seinen scharf durchdachten und vortrefflich charakterisierten Wiedergaben ein lebhaftes Interesse erweckte. Regen Zuspruch fand des weiteren ein Konzert der einheimischen Kräfte Oskar Springfeld und Edgar Smolian, das lediglich Kompositionen für zwei Klaviere berücksichtigte; unter ihnen fesselte Liszts „Tasso" in besonderem Masse. Herr Springfeld gab jüngst auch einen eigenen Klavierabend und bestand als Pianist und warmblütiger Musiker in vollen Ehren. Zwei Kammermusikabende wurden von der Vereinigung der Herrn Grevesmühl, von Bööcke, Salmanowitsch und Plate bestritten, denen sich Frau Grevesmühl (Klavier) und Herr Ploss (Klarinette) als gute Verbündete eines schön ausgeglichenen Ensembles anschlossen. Die Kammermusikvereinigung brachte u. a. Brahms' Klarinettenquintett und das d-moll Streichquartett von Tanéjew erstmalig zu Gehör. Carl Waack

SONDERSHAUSEN: Der neue Hofkapellmeister und Direktor des fürstlichen Konservatoriums Traugott Ochs veranstaltete gleichsam zur Einführung und Begrüssung eine Matinee mit kurzem Programm. Es wirkten darin hauptsächlich die von ihm neugewonnenen Künstler mit: der bis jetzt als Bühnensänger und Oberregisseur tätige Bariton Albert Fischer und der Harfenist Max Haupt. Der dramatisch belebte und reich schattierte Vortrag Herrn Fischers wurde durch das klanggesättigte Organ, die ausgeglichne Tongebung und klare, scharfe Textaussprache unterstützt. Wir hoffen von der Lehrtätigkeit der tüchtigen Kraft das Beste. Die Einstellung einer wirklichen Harfe in unser Orchester wird allseitig mit grosser Freude begrüsst. Herr Haupt ist ein Virtuose auf seinem Instrument. Die Mitwirkung von Prof. Ochs bei der Ausführung des Programms beschränkte sich auf das Dirigieren und Begleiten der Gesangsnummern und die Übernahme des Klavierparts im ersten Satz von Schumanns Es-dur Quartett op. 47. Seine Leistungen waren gediegen und feinfühlig, und wir begrüssen den neuen Leiter unsres musikalischen Lebens mit freudigen Erwartungen. Auf unser von reisenden Virtuosen meist gemiedenes Konzertpodium verirrte sich jüngst Raoul v. Koczalski und gab zwei schwach besuchte Klavierabende. M. Boltz

STUTTGART: Im zweitletzten Konzert der Hofkapelle hörten wir eine Symphonie für Streichorchester (d-moll) von August Halm. Eine erlösende Musik, sofern sie endlich einmal wieder das Einfachstrenge mit dem innerlich Bedeutenden vereint. Kammermusik und Symphonie, das sind die eigensten Gebiete des Künstlers, der, so wie die Parteiungen liegen, langsam, aber sicher durchdringen wird. Im gleichen Konzert kam Prof. S. de Lange mit einem Orchesterscherzo zu Wort. Eine Aufführung von Beethovens „Neunter" (im letzten Abend) entsprach völlig dem Ausnahme-Charakter des Werkes; namentlich waren Chor und Soloquartett (Bopp-Glaser, Schönberger, P. Müller, Weil) vortrefflich. Pohlig imponiert jedesmal durch das lebendige innere Verhältnis, das er zu Beethoven hat. In Kannstatt brachte Rückbeil die zweite Symphonie von Bruckner in schöner, sachlicher Ausführung. Bruckners Quintett wurde ebenfalls gewissenhaft und gut in einem Kammermusik-Abend Wendlings vorgetragen. Am Karfreitag bot der Klassische Verein unter S. de Lange Bachs Johannispassion. — Zur Feier des 50jährigen Bestehens des Königlichen Konservatoriums für Musik fanden fünf Konzerte statt. Ein neuer symphonischer Prolog von J. Krug-Waldsee und die herrliche Königshymne nach Psalm 21, von Immanuel Faisst, umrahmten stimmungsvoll den Festakt, dem der König anwohnte; der Vorstand, Prof. S. de Lange, hielt die Festrede, der Begrüssungen im Namen des Staates, der Stadt, der Hofbühne usw. folgten. Im Kammermusikkonzert traten Mitglieder des alten, hochverdienten Singer-Quartetts (Singer, Wien, Seitz) zusammen, um mit Seyffardt und Pauer das c-moll Klavierquartett von Seyffardt und das Es-dur Klaviertrio von S. de Lange auszuführen. Auch im Kirchenkonzert waren Lehrer der Anstalt mit Kompositionen vertreten: S. de Lange mit Orgelstücken, H. Lang mit Präludium und Doppelfuge in H-dur. Die erste Chorklasse sang Psalm 42 von Palestrina, Psalm 13 von Brahms. Besondere Beachtung verdient des Genfer Professors und Organisten Barblan neue Orgelphantasie op. 16; der Komponist, aus Faissts Schule hervorgegangen, trug sein Werk selbst vor. In den weiteren Konzerten kamen als Komponisten: Linder mit einem schönen Vorspiel zur Oper „Dornröschen", J. A. Mayer mit einem Zwischenspiel aus dem „Magdalenenbrunnen", Arpad Doppler mit sehr wertvollen Orchestervariationen, Singer mit einem neuen Konzertallegro für Violine zu ihrem Recht. Von früheren Schülern und Schülerinnen zeichneten sich z. B. Emma Rückbeil-Hiller, Meta Diestel (Alt) und Marcel Herwegh aus, der Beethovens Violinkonzert in auffallend durchdachter Phrasierung spielte. — Der letzte Abend des Wendling-Quartetts brachte als Neuheit das D-dur Quartett von Sinigaglia; im Orchesterverein unter Rückbeil wurde zum erstenmal die F-dur Symphonie von Goetz wiederholt. Dr. K. Grunsky

Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die interessante Arbeit Dr. Hirschbergs über den „tauben Musikanten“ illustrieren wir durch eine Reihe von bildlichen Darstellungen, die samt und sonders von Johann Peter Lyser stammen. Auf dem ersten Blatt erblicken wir ihn selbst mit seiner Frau Karoline geb. Leonhardt. Über das ungemein seltene Porträt Paganini's, dessen sprechende Ähnlichkeit die Bewunderung Heinrich Heines in so hohem Masse erregte, findet der Leser das Nähere auf S. 197 ff. und 208. Auch bezüglich der beiden folgenden Beilagen: des originellen Titelblatts zum reizenden „Musikalischen A B C“ sowie der bekannten Beethoven-Zeichnung gibt der Text der Hirschbergschen Studie eingehende Hinweise und Erläuterungen (vgl. S. 213 und 207).

Am 1. Mai beging das Berliner Philharmonische Orchester die Feier seines 25 jährigen Bestehens. Wir bringen aus diesem Anlass ein Bild der berühmten Körperschaft, die in der Geschichte des modernen Berliner Musiklebens eine solch hervorragende Rolle spielt, und deren „Populären Konzerten“ insbesondere eine nicht hoch genug zu schätzende erzieherische und volksbildnerische Bedeutung zukommt. Alles Wissenswerte über die ruhmvolle Vergangenheit der Philharmoniker findet sich in der im Verlag von Schuster & Loeffler erschienenen, mit reichem Bilderschmuck versehenen „Chronik des Berliner Philharmonischen Orchesters“ von Prof. Dr. Wilhelm Altmann, die Interessenten angelegentlich empfohlen sei.
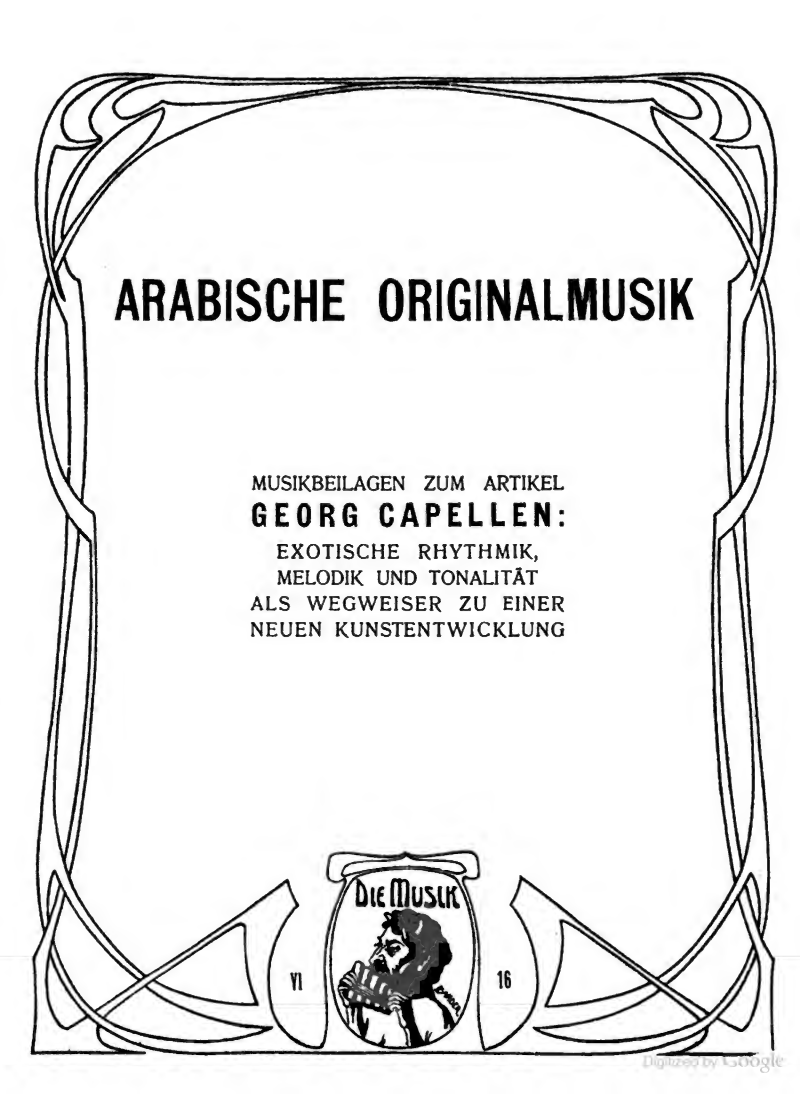


Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google



ARABISCHE ORIGINALMUSIK

MUSIKBEILAGEN ZUM ARTIKEL

GEORG CAPELLEN:

EXOTISCHE RHYTHMIK,
MELODIK UND TONALITÄT
ALS WEGWEISER ZU EINER
NEUEN KUNSTENTWICKLUNG

Digitized by Google

Nº 1

Vorspiel (Mizane)



Li habibun ked samah li

Gesangs-Solo

A *(ghessen)*

Li - ha - bi ___ bun ___ ked ___ sa - mah - li

Ya li ___ li ___ A[1] Ba â ___ da ba â ___

du ___ be ___ el uis sal ___

Ah ___ Ah ___ Ah ___ Ah ya li ___ li ___
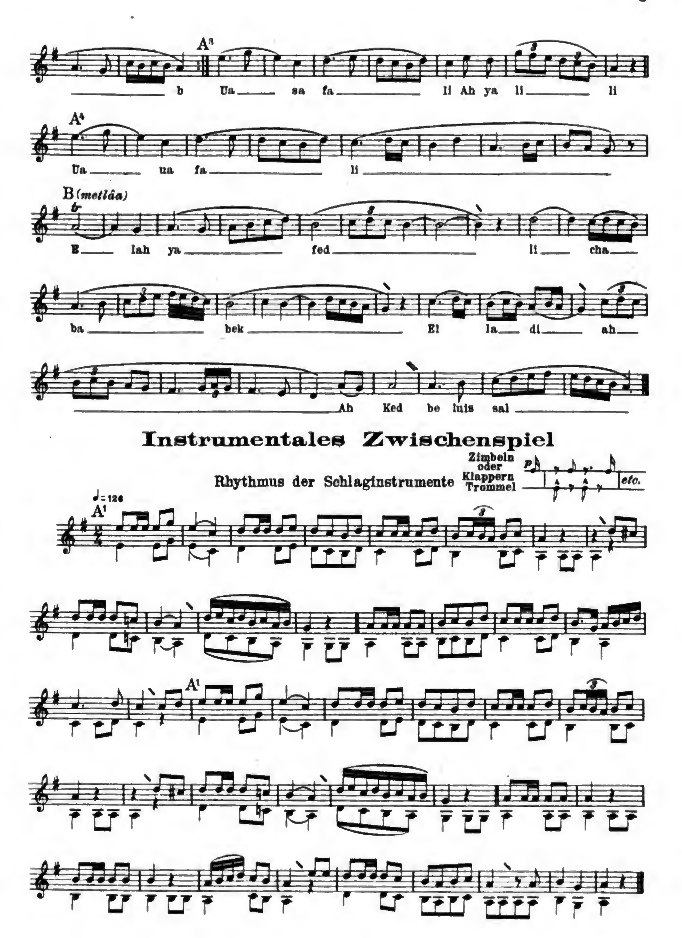
A | A[1] *zum Teil mit anderem Text* A[2] Khed ___ du uë ___ r di ___ A[1] *zum Teil mit anderem Text*

B *(metlâa)*

E ___ lah ya ___ fed ___ li ___ cha ___
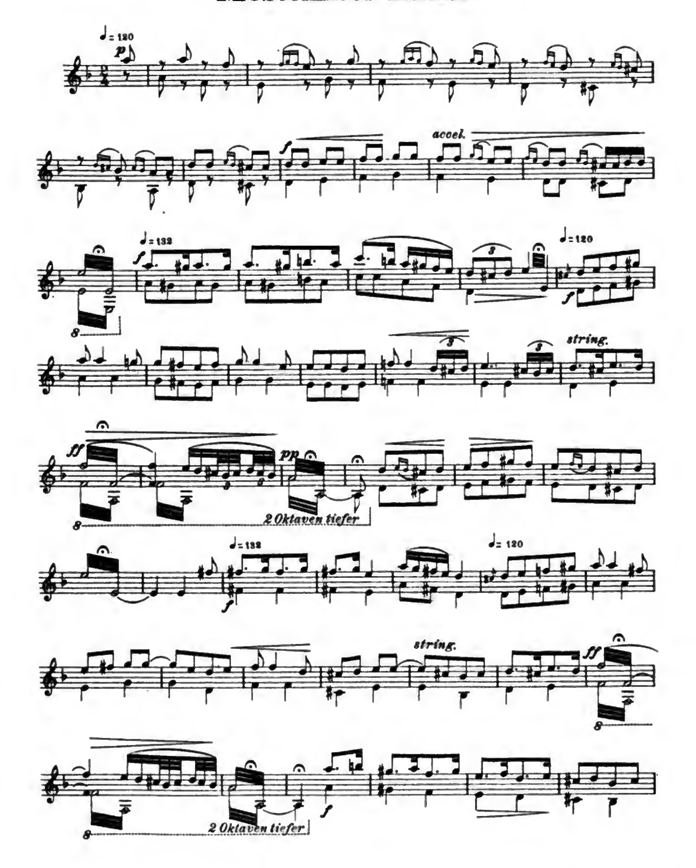
ba ___ bek ___ El ___ la ___ di ___ ah ___

___ Ah Ked dek aâ dji ___
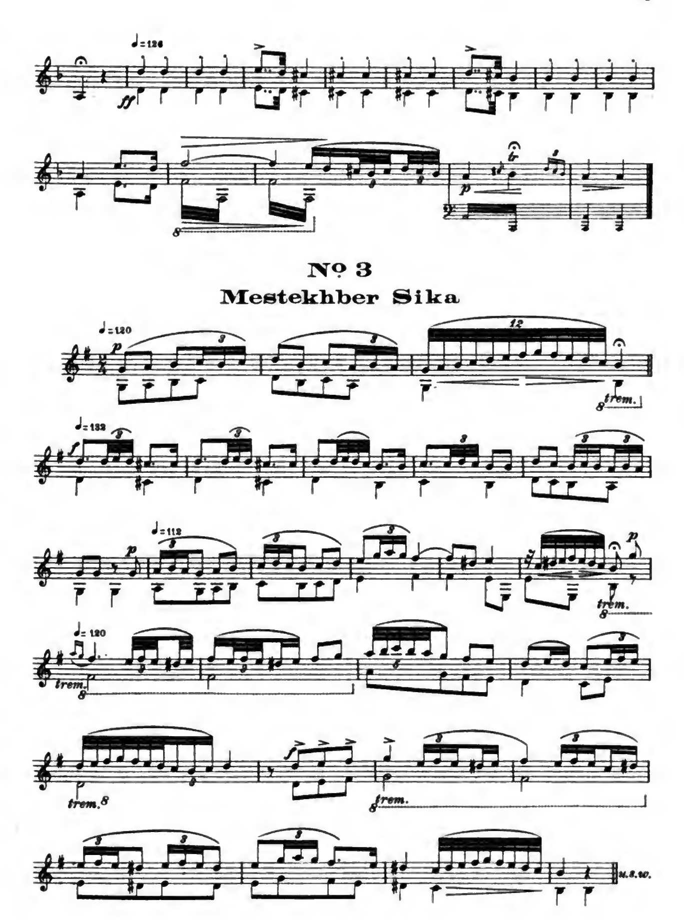

A3
b Ua sa fa li Ah ya li li
A4
Ua ua fa li
B (metlâa)
E lah ya fed li cha
ba bek El la di ah
Ah Ked be luis sal
Instrumentales Zwischenspiel
Rhythmus der Schlaginstrumente
Zimbeln oder Klappern
Trommel
etc.
A1
A1

Nº 2

Mestekhber Zidane
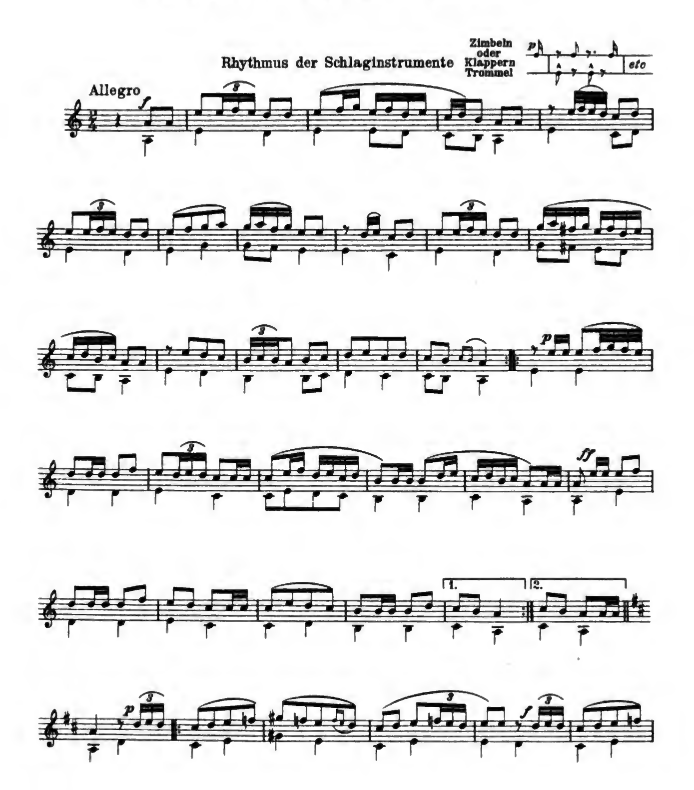


Digitized by Google
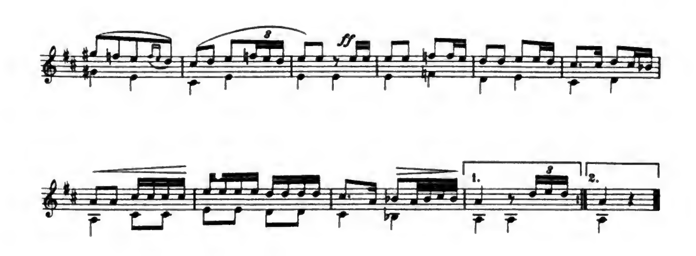


Digitized by Google

Nº 4

Ya mulet el âaine el kehla



Digitized by Google



Nº 5

Ezzine, Ezzine

Rhythmus der Schlaginstrumente

Allegro

Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

Digitized by Google
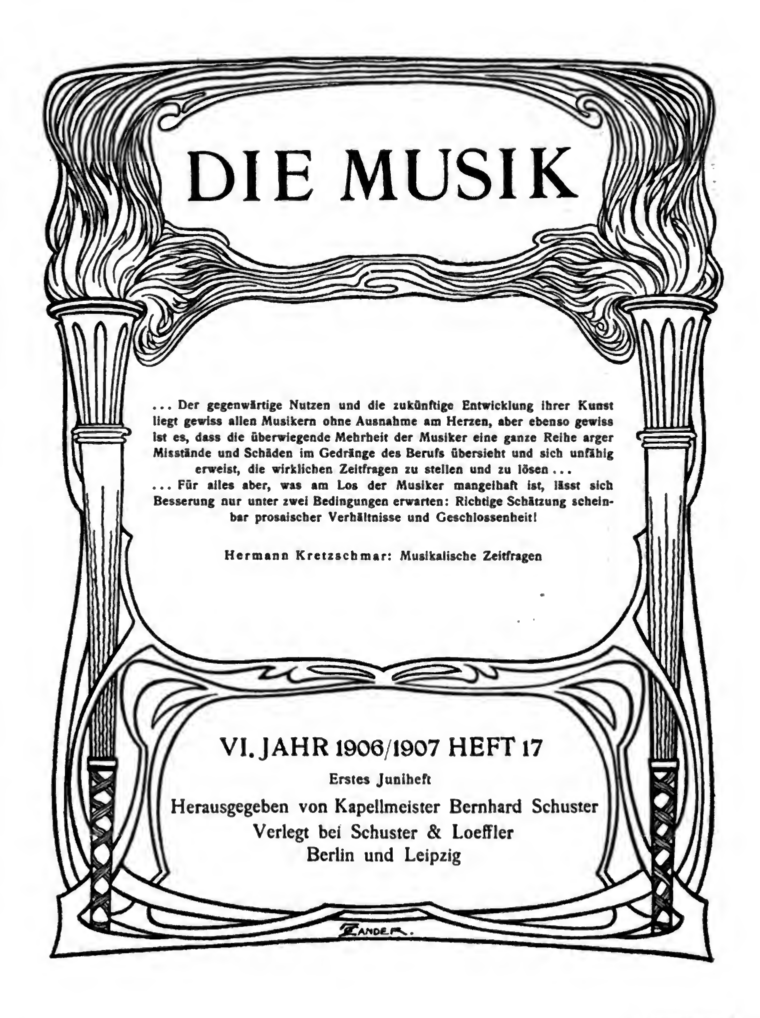




VI. 17

JOHANN SEBASTIAN BACH
nach C. F. R. Liszewsky 1772

Digitized by Google



DIE MUSIK

... Der gegenwärtige Nutzen und die zukünftige Entwicklung ihrer Kunst liegt gewiss allen Musikern ohne Ausnahme am Herzen, aber ebenso gewiss ist es, dass die überwiegende Mehrheit der Musiker eine ganze Reihe arger Misstände und Schäden im Gedränge des Berufs übersieht und sich unfähig erweist, die wirklichen Zeitfragen zu stellen und zu lösen ...
... Für alles aber, was am Los der Musiker mangelhaft ist, lässt sich Besserung nur unter zwei Bedingungen erwarten: Richtige Schätzung scheinbar prosaischer Verhältnisse und Geschlossenheit!

Hermann Kretzschmar: Musikalische Zeitfragen

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 17

Erstes Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

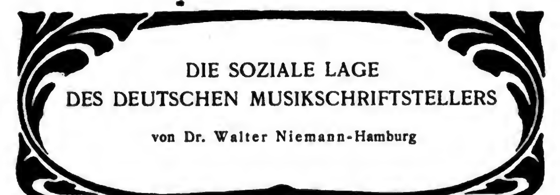
Berlin und Leipzig

Digitized by Google

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google



DIE SOZIALE LAGE DES DEUTSCHEN MUSIKSCHRIFTSTELLERS

von Dr. Walter Niemann-Hamburg



Mit seiner Aufsatzserie „Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker" in diesen Blättern[1]) hat Dr. Paul Marsop in ein wahres Wespennest voll Schändlichkeiten, Elend und heimlichen Nöten erschütterndster Art gestochen. Seine mutige Tat ist aber doch nicht umsonst geschehen. Das Signal war gegeben, die Nachfolger standen auf. Als letzter Dr. Heinrich Waltz mit der vielleicht besten aller einschlägigen Aufklärungsschriften, der „Lage der Orchestermusiker in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Musikgeschäfte (Stadtpfeifereien)." [2])

Diese Schriften waren die schliesslich mit Naturnotwendigkeit hereinbrechende Empörungs-Reaktion auf unhaltbare und des deutschen Musikerstandes unwürdige Zustände, und sie sind nicht ohne einige segensreiche Folgen geblieben; freilich das meiste bleibt noch zu tun.

Des deutschen Musikschriftstellers hat sich noch keiner angenommen, und das ist verwunderlich, wenn man bedenkt, dass es sich hier um einen heute zu einem besonderen Stande entwickelten, geistig oft bedeutsamen und ziemlich grossen Bruchteil des Musikerberufes handelt. Unter „Musikschriftsteller" allerdings alle Abarten nach Vorbildung und Betätigung eingeschlossen: Musikwissenschaftler, Musikkritiker an Tages- und Fachpresse, Popularschriftsteller in Musik bis zum Musik-Feuilletonisten, Gedenkartikel- und musikalischen Kalendermann, soweit sie alle die Feder zu Ehren Frau Musicas führen.

Also eine wichtige musikalische Zeitfrage. Kretzschmar, der als erster musikalische Organisationskritik statt ästhetischer und musikalischer Kompositionskritik verlangte und ihre Notwendigkeit begründete, hat sie in seinen „Musikalischen Zeitfragen" [3]) nicht behandelt.

---

[1]) „Die Musik" 1904. Auch als Broschüre zugunsten der Unterstützungskasse für Musiker, Witwen und Waisen des „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes" erschienen.

[2]) Karlsruhe 1906, G. Braunsche Hofbuchdruckerei.

[3]) Leipzig 1903, C. F. Peters.

Und doch, welches Elend, welche Not, welche Ausbeutung geistiger Werte verbirgt sich noch allzu häufig in dem Stande des deutschen Musikschriftstellers! Theoretisieren ist ein schön Ding; auf die allgemeine Geistesbildung, die umfassende Ausbildung des Musikers hinarbeiten, ist sehr verdienstlich und dankenswert. Viel notwendiger aber, den Mut haben und der sozialen Lage dieser Menschenklasse zunächst einmal gründliche Beachtung schenken; viel notwendiger, statt über die Unbildung, Seichtigkeit, die wissenschaftlichen Schwächen, über die Handwerksauffassung des Berufes so mancher Musikschriftsteller zu jammern, einmal nachprüfen, ob diese Mängel nicht in der unsicheren sozialen Lage dieser Musikerklasse liegen; viel notwendiger, einmal nachforschen, warum bei den jährlich nachweislich erheblich steigenden philosophischen Doktorpromotionen in Musikwissenschaft so überaus wenige den Beruf des Musikgelehrten ergreifen oder ihr Lebenlang durchführen, so überaus viele sich rechtzeitig oder zu spät der Bebauung von Gebieten zuwenden, die doch wenigstens einige Früchte zu tragen versprechen.

Heute bildet das Musikschriftstellertum einen eigenen Stand. In älteren Zeiten betrachteten die Musiker die Musikschriftstellerei mehr als willkommene Möglichkeit zur Fixierung ihrer Methoden und Systeme. Das Gelehrtentum überwog. So war's von Agricola, Virdung, Prätorius, von Mattheson, Marpurg, Adlung, Forkel, Reichardt bis zu Nägeli ausschliesslich. Die Almanache zur Zeit unserer Klassiker und Heroen in der Dichtkunst bereiteten langsam den Umschwung vor. Waren die musikschriftstellerischen Arbeiten und Bücher seit den bei Gerbert und Coussemaker abgedruckten mönchischen Musiktraktaten des gesamten Mittelalters Aussprachen von Musikgelehrten, die, im Mittelalter wenigstens, praktisch-musikalisch nicht oder nur unbedeutend hervortraten, so bekam der Gang der Entwicklung erst gegen und um die Wende des 18. Jahrhunderts ein neu Gesicht. Bis Nägeli aber wurde doch, gerade in den Almanachen und Taschenbüchern, die wichtige Organisationskritik nicht in entferntem Masse so wie heute vernachlässigt, da es an einschlägigen Aufsätzen, Notizen, z. B. über die Zusammensetzung, Stärke, Besoldung usw. von Kapellen und anderen Kunstinstituten nie fehlte. Das 19. und 20. Jahrhundert bildete allmählich das Musikschriftstellertum zur Zunft aus und zeitigte seine zahlreichen Ab- und Spielarten vom Musikwissenschaftler zum Biographieen-Verfertiger und musikalischen Kalendermann von Metier. Im 18. Jahrhundert die Verschmelzung von bedeutendem Musiker und Musikschriftsteller, im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart zumeist die Trennung von beiden, in vielen Fällen die Anfänge und Erweiterung einer Kluft zwischen diesen beiden musikalischen Berufsklassen; ein beinahe gefährliches Überwiegen von Männern der Wissenschaft, der

Digitized by Google

Theorie ohne praktische Neigungen oder Talente bei den Musikschriftstellern. Und damit das Überwiegen der Gleichgültigkeit oder der Verachtung, ja des Hasses gegen diese, seitens der praktischen Musiker.

Dennoch, hier erkämpft ein wichtiger und zukunftsreicher musikalischer Standeszweig die zu seiner gesunden Weiterentwicklung notwendige Besserung seiner sozialen Lage, und diesen Kampf müssen wir mit allen Kräften zum guten Ende zu führen suchen. Mit der wachsenden Macht der Presse ist auch das Musikschriftstellertum zur Macht gelangt. Quantitativ am offensichtlichsten in der Tagespresse, qualitativ erfreulicherweise gleichfalls zum guten Teile hier, zum weitaus grösseren aber in der musikalischen Fachpresse. Beide haben sich inhaltlich gegen frühere Zeiten ganz bedeutend gehoben. In der Tagespresse scheuen sich heute selbst bedeutende Akademiker nicht mehr, ihr musikalisches und literarisches Wissen und Können in allgemeinverständlicher Form weiten Kreisen belehrend zu übermitteln; in der Fachpresse ist es, soweit wir's mit ernsthaften Zeitschriften zu tun haben, schon durch die Schärfe der Konkurrenz mit den traulichen, aber philiströsen alten Zeiten der Anekdotenmeierei, der Nippsächelchen, der stumpfsinnigen Besprechungen oft unbedeutendster Werke, wie sie dem Glückstopfe der Redaktion zur Beurteilung entquollen, endgültig vorbei. Wir haben in grossen deutschen Tageszeitungen Kritiken von Opern und Konzerten, die in Inhalt und Form kleine Kunstwerke sind und den höchsten wissenschaftlichen wie ästhetischen und stilistischen Anforderungen genügen; Tageszeitungen veröffentlichen heute oft bedeutsame Studien, Aufsätze, unbekannt gebliebene Briefwechsel in ihren Spalten zuerst; die Breite und Masse des heutigen Musiklebens zwingt sie, dem Feuilleton eine musikalische Rundschau oder eine besondere Rubrik für Musik in Theater und Konzert anzugliedern, die Ansprüche ihrer Leser an gediegene literarische Kost, von der in kleineren Städten freilich noch vielfach eingewurzelten Sitte, dem Feuilletonredakteur die Musikkritik anzuvertrauen, abzugehen, und für dieses Fach besondere Kräfte anzustellen. Viel bleibt freilich auch hier zu tun, denn nur zu oft sind's Leute, denen ein böser Genius die traditionellen schlechten Charaktereigenschaften des Musikers nicht vorenthielt. Noch gibt es sehr grosse Städte, in deren selbst bedeutendsten Tageszeitungen von einer nicht von persönlichen oder Cliquen-Motiven beherrschten Musikkritik leider noch nicht gesprochen werden kann, von den vielen Zeitungen kleinerer Städte, in deren musikkritischem Teil sich der musikalisch oft nur ganz ungenügend gebildete Feuilletonredakteur oder eine durch Konservatoriums- oder Privatstunden und die Macht der Mode emporgehobene Persönlichkeit zur gefürchteten Alleinherrschaft im Reiche der Musikkritik aufgeschwungen hat, ganz zu schweigen. Die musikalische Fachpresse hat sich durch die heilsame Macht der Kon-

Digitized by Google

kurrenz gegen frühere Zeiten ganz bedeutend gehoben. Sie ist inhaltlich gediegener und anregender geworden, ihr Horizont ist namentlich, seit der Geburt der grossen nationalen Schulen, um ein Bedeutendes erweitert. Heute verlangt man von einem tüchtigen musikalischen Fachschriftsteller nicht nur, dass er ein guter, bei der Kritik mit mitschöpferischer Phantasie nachempfindender Musikus sei, sondern auch, dass er über gründliches theoretisches und musikgeschichtliches Wissen verfüge und einen schönen, flüssigen Stil schreibe. Man braucht nur einmal einen alten Band einer musikalischen Wochenschrift aus der seligen Zeit der Mendelssohn- und Schumann-Epigonen und Epigönchen mit einem heutigen Jahrgang zu vergleichen, um diesen Unterschied sofort zu merken. Erst in der Gegenwart ist eine lediglich musikhistorischen Interessen gewidmete Publikation („Zeitschrift und Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft") möglich geworden, eine durch Zeit und Raum getrennte Fortsetzung der älteren „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft"; erst die Gegenwart brachte uns die musikalische Fachzeitschrift grössten Stiles, unsere „Musik"; und die Gegenwart brachte so viele neue, teils einem allgemeinen Bedürfnisse, teils nur lokalen Interessen dienende, teils aber überflüssige und darum nach einigen Zeitspannen wieder sanft verscheidende Musikzeitschriften.

Durch die steigende Ausbreitung und Bedeutung der Tages- und Fachpresse haben sich dem deutschen Musikschriftsteller zahlreiche neue und früher ungeahnte Absatzquellen erschlossen, besonders auch, seitdem die ursprünglich nach englischem Muster gegründeten zahlreichen deutschen Monats- und Halbmonatsrevueen, die dem gesamten geistigen Leben der Gegenwart oder allen Künsten und der Literatur zusammen gewidmet sind, und seitdem, durch die enge Fühlung der Musikwissenschaft mit ihrer Nährmutter Philologie, Riemannisch gesprochen, auch philologische, wissenschaftliche Zeitschriften und Revueen der musikalischen Forschung und Lebens- oder Sachbeschreibung oder Kritik jeglicher Art Platz einräumten. Das ganze Gebiet der Presse von der wissenschaftlichen Revue zur Tageszeitung liegt vor ihm. Also müsste sein Beruf zweifellos ein auch materiell lohnender sein.

Welcher Irrtum . . .! Wir stehen, lieber Leser, an der Pforte zu einem dunklen Lande. Nun mutig aufgeklinkt und hinein! Die relativ beste Tätigkeit eröffnet sich dem Musikschriftsteller Deutschlands ohne Frage an den grossen Tageszeitungen. Hier kommt Opern- und Konzertkritik, sowie gelegentliche Besprechung von Büchern oder sogar auch Musikalien, für die fast an allen grossen Zeitungen bestehenden literarisch-wissenschaftlichen Beilagen auch Studie und Aufsatz in Frage. Ist's bei der begreiflichen Unsicherheit des Chef- oder Feuilletonredakteurs in rebus musicis, der meist in keine Berührung mit der musikalischen Fachpresse

Digitized by Google

kommt, schon schwer, an einer grossen Tageszeitung „anzukommen", so entspricht der materielle Verdienst durchschnittlich in keiner Weise den berechtigten Erwartungen. Stellungen mit einem festen, glänzenden Gehalt, wie sie einige grosse Blätter bieten, sind schöne Ausnahmen. Die Regel ist festes Einzelhonorar, das meist überaus niedrig, manchmal wenigstens annehmbar, selten wirklich genügend ist, oder Zeilenhonorar. Zeilenschinderei! Du böses Wort für den Schriftsteller! Zeilenhonorar von 5 bis 10, in seltenen Fällen 15 oder gar — welcher Leichtsinn für die armen Zeitungen! — 20 Pfennigen. Dafür muss der Referent, wohnt er, wie's ein sparsamer und „unvermöglicher" Referent tun muss, draussen in einem Vorort, hinein und hinaus mit der Strassen- oder Hochbahn, in manchen Fällen Garderobe bezahlen, einige Stunden Zeit opfern und schliesslich in vielen Fällen sich noch der Nachtkritik unterwerfen, so dass er nach Wagneraufführungen lange nach Mitternacht erst in seine Federn kriechen darf. Für Besprechungen und Aufsätze erhält er Zeilenhonorar. Mag er vielleicht, wenn er seinen Beruf ernst nimmt, einige Wochen an einem schwierigen literarischen Werke studiert haben, den Lohn seiner kritischen Mühen werden einige Mark bilden. Immerhin muss er noch zufrieden sein, an einer grossen Tageszeitung beschäftigt zu werden, da er wenigstens monatlich und prompt liquidiert erhält, und es ihm als Kritiker an „Stoff" bei dem masslos in die Breite gehenden Unfug des modernen Konzertlebens ja nie gebricht, obwohl die, meist leidigen geschäftlichen Konkurrenzursachen entsprungene, Unsitte der Nachtkritik, die nach psychisch und physisch anstrengenden Aufführungen auf den Nervenruin des Kritikers hinarbeitet, mit allen Mitteln zu bekämpfen ist. Es ist darum freudig zu begrüssen, dass einige grosse Zeitungen sie nicht mitmachen und durch strenge Sichtung des Besprechungsmaterials und Wochenübersichten der notgedrungenen Zersplitterung vorzubeugen suchen, dass sie ihrer musikalischen Redaktion immer grössere Aufmerksamkeit schenken und der Arbeit ihrer dabei Angestellten entsprechenderen materiellen Lohn gewähren. Die Vorurteile gegen die Wichtigkeit ihrer Musikkritik, die Unfähigkeit, hier das Gute vom Schlechten, den wissenschaftlich-künstlerisch solid fundierten Schriftsteller vom seichten Feuilletonschreiber zu scheiden, sind hier noch immer so eingewurzelt, dass der Weiterarbeit kein Ende ist. Kleinere Zeitungen in selbst grossen Städten glauben aus Sparsamkeitsrücksichten mit e i n e m Musikwächter auszukommen; man kann sich denken, was aus dieser Überlastung für die produktive Kunstkritik Erspriessliches herauskommt. Des deutschen Musikschriftstellers Aufgabe auf diesem Gebiete ist aber noch viel schwerer wie bei der Fachpresse. Hier an der Zeitung soll er neben seiner, von Gerechtigkeit und Vornehmheit diktierten kritischen Tätigkeit eine Kulturmission auf dem musikalischen Sonder-

gebiete vollführen: er soll weite allgemeingebildete Bevölkerungsschichten musikalisch bilden, ihren Geschmack selbständig machen, veredeln, sie für die musikalische Vergangenheit und Gegenwart, für musikalische Zeit- und Streitfragen interessieren, kurz, unter ihnen eine musikalische Kultur fördern und ihren musikalischen Geschmack in die richtigen Bahnen lenken helfen. Gewiss ein verantwortungsreiches und überaus schweres Amt, und durchschnittlich ein nicht annähernd entsprechender materieller Lohn.

Nun zur Fachpresse. Die gelehrte lässt sich kurz behandeln. Ihre Mitarbeiter — es handelt sich ja fast nur um Zeitschrift und Sammelbände der „Internationalen Musik-Gesellschaft" — sind meist Gelehrte, allemal aber doch Schriftsteller, die ihre Beiträge in erster Linie um des Interesses an der musikhistorischen Sache willen, nicht um materiellen Lohn, der, wie bei allen musikwissenschaftlichen Dingen, ein ganz minimaler, ungenügender ist, verfassen, wie ja denn der musikwissenschaftliche Beruf Vermögen und die Möglichkeit des Abwartens auf eine Redaktions-, Bibliotheks- oder Dozentenstelle voraussetzt. Der Laie wird einsehen, dass Seitenhonorare von, sagen wir 4 bis 5, Spaltenhonorare von 4 Mark, die oft für Aufsätze oder Kritiken schwersten wissenschaftlichen Kalibers, die ein mühseliges, oft monatelanges Quellen- und Vorstudium voraussetzten, nicht dazu angetan sind, einen unvermögenden Musikschriftsteller, der sich lediglich wissenschaftlich zu betätigen in den Kopf gesetzt hat, „leben" zu lassen. Die Zunfthistoriker — hier, lieber Leser, sind die Zunftvorurteile besonders gross — entsetzen sich zumeist bass, wenn ein musikwissenschaftlich Gebildeter von der strengen Musikwissenschaft „abfällt" und mit dem Musikfeuilleton — wie sie's auch bei den ernsten musikalischen Populärschriftstellern, deren wir grade heute so dringend recht viele benötigen, nennen — „liebäugelt". Wollten die Herren nur zuerst einmal dafür Sorge tragen, dass die musikwissenschaftlichen Schriftsteller auch von ihrem Beruf l e b e n könnten!

Das weitaus wichtigste Absatzgebiet für den Musikschriftsteller bietet nun die übrige Fachpresse. Sie bedarf der Aufsätze, Buch- und Kompositionskritik, auch des Feuilletons oder persönlich gefärbter, allgemein interessierender Notizen aus der Heimat des Mitarbeiters. Die materielle Bewertung seiner Leistungen ist grade hier in der Regel ungenügend. Das muss einmal gesagt werden, so selbstverständlich man hier z. B. bei unseren vornehmen Zeitschriften, wie der „Musik", den „Signalen", der „Neuen Musikzeitung", dem auch den bildenden Künsten und der Literatur gewidmeten „Kunstwart" u. a., sehr rühmliche Ausnahmen konstatieren kann. Seiten- und Zeilenhonorar sind die Regel. Als besondere Nachteile ergeben sich bei den meisten Fachzeitschriften die oft lange Wartezeit bis zum Abdruck, die sich aus begreiflichen Raumrücksichten ergibt, und die Warte-

Digitized by Google

zeit aufs Honorar, da nicht selten vierteljährliche Bezahlung die Sitte ist. Bei gesteigerter Schwierigkeit in Konzeption, Anlage und Ausführung der Beiträge gegenüber der Tagespresse — man redet ja hier vor dem Forum von Fachmusikern — ein negativ gesteigerter Mangel an materiellem Lohn. Was kleine musikalische Fachzeitschriften dem Musikschriftsteller oft zu bieten wagen, ist unerhört. Da muss einer, der auf den Erlös solcher Arbeiten angewiesen ist, über ein volles Jahr auf Abdruck und Bezahlung warten, da verkrümelt sich sein Manuskript spurlos, da erhält er's nach Monaten als ungeeignet oder veraltet zurückgesandt, da muss er ohne Entschädigung umfangreiche Umarbeitungen vornehmen, da kann er mahnen und mahnen, bis er nach langer Zeit sein elendes Honorar erhält. Die Bewertung von Theater- und Konzertkritiken bei Fachzeitschriften entspricht in allerseltensten Fällen berechtigten Forderungen. Wenn dem Kritiker hier — wie's die Regel, nicht die Ausnahme, lieber Leser, ist! — zugemutet wird, Stunden seiner Zeit, Nerven und Arbeitskraft für 3—4 Mk. pro Kritik (!) zu vergeuden, so rechnet der Verlag eben darauf, dass der betreffende Kritiker auch noch an einer Tageszeitung der betreffenden Stadt für dieselbe musikalische Veranstaltung, und zwar weit besser honoriert wird, oder — er rechnet schändlicherweise auf die Not und die Fülle an zur Verfügung stehenden Kräften, die's vielleicht noch gern für — 2 Mk. pro Kritik tun würden. Das sind durchaus ungesunde und dieses Standes höchst unwürdige Zustände, welche die verhältnismässige Unsicherheit, die durch die bei der Fülle an Konkurrenz drohenden Veränderungen und Schiebungen in der musikalischen Fachpresse leicht erschütterte oder wenigstens nur bei bedeutendem Kapital vor allen Wechselfällen gesicherte Lage der meisten Verlage von Fachzeitschriften verstehen lässt, aber nicht entschuldigt. Fürs übrige gibt's Seiten- oder Zeilenhonorar, das nur bei wenigen Fachzeitschriften ein wirkliches Entgelt für die geleistete Arbeit, bei dem überwiegenden Durchschnitt zu viel zum Sterben, zu wenig zum Leben bedeutet.

Das gilt auch von den Redaktionsposten musikalischer Fachzeitschriften. Auch hier nur in seltenen Fällen ein wirklicher Ausgleich zwischen Arbeit und materiellem Lohn. Man bedenkt nicht, wie unsäglich mühe- und verantwortungsvoll ein solcher Beruf bei dem buntschillernden, immer Neues und Unerwartetes gebärenden Wechsel unsres Musiklebens ist, welche Ansprüche an geistige Frische und Nervenkraft an den gewissenhaften Redakteur einer Fachzeitschrift gestellt werden, welche Fülle von vertrocknendem Mechanismus und Bureaukratismus für ihn in dem ungeheuerlich angewachsenen Notizenkram, welche nervös-machende Schwierigkeit in der richtigen, oft noch im letzten Augenblick umgestossenen Inhalts-Disposition einer Nummer, ihrer Beigaben usw. liegt.

Digitized by Google

Zu diesen musikalischen Fachzeitschriften kommen heute eine ganze Reihe andere periodisch erscheinende Zeitschriften oder Revueen ohne speziell musikalische Grundtendenzen. Da haben wir unseren „Kunstwart", da haben wir die „Westermanns" oder „Velhagen & Klasings Monatshefte", die „Gegenwart", die „Zukunft", die „Zeit", die „Deutsche Rundschau" und wie sie alle heissen. Es darf freudig anerkannt werden, dass diese, dem allgemeinen Wissen, den Künsten und der schönen Literatur in ihrer Gesamtheit gewidmeten Revueen und Zeitschriften ihre musikalischen Mitarbeiter durchschnittlich weit besser zu honorieren pflegen, als die Mehrzahl der musikalischen Fachzeitschriften im engeren Sinne, obwohl sie der verhältnismässigen Seltenheit ihres Erscheinens halber naturgemäss ein nur verhältnismässig beschränktes Absatzgebiet für die Musikschriftsteller bilden. Wollten grosse, wöchentlich erscheinende Revueen, wie die „Leipziger Illustrierte Zeitung", „Über Land und Meer" u. a. sich entschliessen, charaktervolle musikalisch-kritische Wochenübersichten und Beiträge von Fachschriftstellern in ihre Spalten aufzunehmen, so böte sich deutschen Musikschriftstellern ein neues, dankbares Feld, denn derartige musikalische Chroniken sind bei solchen Zeitschriften noch allzu häufig in den Händen von fachlich nicht oder ungenügend vorgebildeten Feuilletonisten, bei deren Auswahl der Redakteur mehr auf popular-stilistisches, feuilletonistisches Talent, das natürlich nicht fehlen darf, als auf inhaltliche Güte zu sehen pflegt.

Bleibt die letzte Absatzquelle des Musikschriftstellers, dem einmal ein grosser oder auch nur kleinerer Wurf gelungen: die Veröffentlichung seiner Arbeit in Buchform. Auch hier wird ihm, wenn er nicht als Gelehrter einen „grossen Namen" hat, in seltensten Fällen entsprechender Lohn seiner Mühen zuteil. Es liegt in der Natur der Sache, dass, da Bücher über Musik bekanntlich nicht allzuoft — sagen wir's ruhig, nur ausnahmsweise — ihrem Verdienst entsprechend gelesen werden, ein Verlag derselben nicht so „kann, wie er wollte". Das muss man, ebenso wie bei kleineren Fachzeitschriften, um gerecht zu bleiben, in Erwägung ziehen. Von Musikverlagen kommt für den Verlag von Büchern nur eine kleine Anzahl, voran Breitkopf & Härtel und Peters (Kretzschmars „Zeitfragen", „Jahrbuch Peters") namentlich für wissenschaftliche Werke in Betracht. Das Übrige bringt fast ausschliesslich der Buchverlag, denn die übrigen Musikverlage haben sich, im Gegensatz zu älteren Zeiten — man denke an den Verlag von Ambros' Musikgeschichte bei Leuckart —, nur selten und meist in Beschränkung auf ein, von vornherein für ihr Institut gefasstes Spezialgebiet an Buchveröffentlichungen herangewagt. Dem Musikschriftsteller werden grosse Buchverlage im allgemeinen vorteilhafter erscheinen; sie sind aber auch schwerer zu interessieren. Verschiedene Jahrbücher auf dem Felde der Musik, die nach dem Muster der grossen literarischen Goethe-, Schiller-,

Digitized by Google

Shakespeare- u. a. Jahrbücher regelmässig ausgegeben werden — ich nenne das Kirchenmusikalische, Peters-, Bach-Jahrbuch, alle kritischen Jahresübersichten über die literarischen Neuerscheinungen in der Musik bringenden Jahreskataloge wie: der „Literarische Ratgeber des Kunstwart", der „Buchwart", Schmidts „Literaturberichte" usw. — bieten dem Musikschriftsteller weitere Gelegenheit, sich zu betätigen. Im allgemeinen wird er seine, oft jahrelange Vorstudien erheischenden Mühen nicht belohnt sehen. Für wissenschaftliche Werke natürlich am wenigsten. Da muss er oft froh sein, wenn sie, ohne ihm Honorar einzubringen, auf Kosten des Verlages gedruckt werden. Schulwerke und feuilletonistischer gehaltene Arbeiten wird er schon leichter, am leichtesten „leichte Ware", besonders humoristisch-satirischen Genres, anbringen. Die Honorierung erfolgt in der Regel nicht nach dem Wert der Arbeit, sondern in Bausch und Bogen nach dem starren Metermass des Druckbogens. Bei der Verbreitung seiner Bücher wird der Musikschriftsteller auf neue Schwierigkeiten stossen. Kleinere Musikzeitungen drücken sich um Buchbesprechungen gern herum, grössere behandeln sie, aus Stoffüberfülle an praktischen Neuerscheinungen, häufig in Bausch und Bogen und finden keine Zeit, ihre Besprechung einem Spezialisten desselben Gebiets anzuvertrauen; auch grosse, allen Künsten oder dem allgemeinen geistigen Leben, der deutschen Familie gewidmete Zeitschriften und Revueen, die andererseits jeden neuen Roman eingehend würdigen, haben für die Kritik musikliterarischer Neuerscheinungen in der Regel keinen Raum. Und ernsthafte Kritiken in den ganz wenigen wissenschaftlichen Blättern können des beschränkten Leserkreises dieser Zeitschriften halber keinerlei über den verschwindend kleinen musikphilologischen Interessentenkreis hinausgehende Wirkung ausüben. Tageszeitungen dagegen pflegen ebenfalls die Kritik solcher Werke nicht in ihre Spalten, immerhin aber doch in erfreulich wachsendem Masse in die ihrer literarisch-wissenschaftlichen Beilagen, aufzunehmen, in den meisten Fällen sich aber mit dem Abdruck der vom Verlag beigelegten „Waschzettel" — und auch dies in der Regel nur aus persönlicher Courtoisie gegen den Verfasser oder geschäftlicher gegen den Verlag — an ungünstiger Stelle zu begnügen. So sitzt der Verfasser musikliterarischer Werke zwischen zwei Stühlen und muss froh sein, wenn sein Werk schliesslich über die engeren Musikerkreise hinaus bemerkt wird, wenn der Verlag überhaupt für seine geschäftlich meist sehr undankbaren musikliterarischen Kinder sich energisch ins Zeug legt und Propaganda treibt. Wie unendlich schwer, in welch' beschränktem Umfange rein wissenschaftliche Werke ins Volk dringen, hat ja das Menschenalter, das bis zur zweiten Auflage von Werken wie Spittas „Bach", Jahns „Mozart" und Chrysanders „Händel" verstrichen ist, bewiesen. Andererseits muss man freilich bedenken, dass

Digitized by Google



es mit ähnlich angelegten Büchern anderer Wissenszweige auch ähnlich steht, dass dagegen geschickt, knapp und doch gediegen abgefasste Schulwerke und Bücher, z. B. Riemanns Katechismen, Lexikon usw., doch sichtlich die ihrem Werte entsprechende Aufnahme fanden. Trotzdem, für den Musikschriftsteller bleibt die Veröffentlichung von Büchern, will er nicht ins Feuilleton oder Humoristicum münden, ein Glücksspiel, das ihm in den seltensten Fällen den verdienten materiellen Lohn abwerfen wird, da Angebot und Nachfrage, Verleger und Abnehmer wieder nur in den seltensten Fällen im rechten Verhältnis zueinander stehen. Gerade auf dem ernsten musikliterarischen Gebiete aber wird die geistige Kraft des Schriftstellers besonders stark und aufreibend in Anspruch genommen. Mit der anstrengenden Arbeit musikalischer und historisch-ästhetischer Durchdringung des zu bearbeitenden Stoffes verbindet sich die noch anstrengendere Aufgabe, die Resultate formell und inhaltlich fesselnd und doch bei aller musikwissenschaftlichen Gediegenheit allgemeinverständlich zu übermitteln. Bei der ausserordentlichen Schwierigkeit, über Musik nicht phrasenhaft, sondern sachlich und kritisch-produktiv zu schreiben, eine überaus anstrengende geistige Arbeit.

Hier sondert sich bald der selbständige Kopf vom unselbständigen Compendienschreiber und „Ausschlachter". In unsrer Zeit der höchstgesteigerten literarischen Produktion im grossen wie im kleinen gibt es ja solcher Musikschriftsteller, die, oft auf andren Wissensgebieten zu Hause, den Fachschriftstellern ins Handwerk pfuschen, eine ganze Reihe. Da wird der 25., 50., 75., 100., 125. u. s. f. Geburts- oder Todestag jedes nur einigermassen zu seinen Lebzeiten bekannt gewordenen Komponisten oder Musikgelehrten mit einem Artikel gefeiert; da wird uns in einer bekannten Berliner Tageszeitung fast täglich mitgeteilt, dass wir heute den 40. oder 60. oder 80. oder 90. Geburtstag dieses und jenes Künstlers, dieser und jener Künstlerin feiern könnten, wenn die Guten — am Leben geblieben wären; da werden alte Anekdoten zum 100. Male wieder aufgefrischt; da erscheint in den Spalten mancher Zeitungen und Zeitschriften der musikalische Kalendermann, der Chroniste, und stellt mit mühseligem Fleiss und fabelhaftem Biereifer unendliche Listen unzähliger Gedenktage in Monat und Jahr auf, die keiner liest; da gibts routinierte Musikschriftsteller von Metier, die lediglich in biographischen Gedenkartikeln, andere, die in Anekdotenkram, andere, die in stets auf Vorrat im voraus verfertigten Nekrologen, andere, die in musikalischen Skizzen, Novellen und Märchen, andere, die in ganz unsäglich beschränkten musikalischen Spezialgebieten „machen". Alles Zeichen der Not des Musiker-, speziell des Musikschriftstellerstandes in unserem Vaterlande, die der Allgemeinheit, die erwiesenermassen diesen Beruf für einen lukrativen hält, nicht bekannt ist.

Digitized by Google



Nicht der schlechteste Erwerbszweig des Musikschriftstellertums ist die Berichterstattung für Tages- oder Fachblätter, namentlich für die ersteren, meist über weit grössere Mittel und daher grössere Honorare verfügenden. Auch hier aber Zeichen der Not. Soll es einigermassen etwas einbringen, so muss der Korrespondent gleich dem musikalischen Biographen dasselbe in Variationen in mehreren Zeitungen und Zeitschriften sagen, muss sich für die musikalische Berichterstattung aus einer Stadt mehrere Absatzquellen nach auswärts zugleich beschaffen. Damit steigt aber die Gefahr, sich in der Not des Tageserwerbs in musikalischem Klipperzeug zu zersplittern, wozu die relative Leichtigkeit der Korrespondenztätigkeit ja von vornherein verlockt. Macht er's nicht in grösserem Stile, so wird er doch nur wieder an einem neuen Beispiel die traurigen Erwerbsverhältnisse seines Berufs an eignem Leibe verspüren. Die Zeitungen berechnen nicht, können nicht die aufgewandte Zeit und geistige Kraft, das für Fahrten zu Konzert oder Theater, Garderobe usw. aufgewandte Geld bei Bezahlung ihrer Korrespondenzen in Betracht ziehen. Sie zahlen pro Bericht oder pro Zeile und müssen ihre Berichterstatter bei der Überfülle des einlaufenden Materials zu äusserster Kürze und zum Ausscheiden alles Unwesentlichen veranlassen. So kann er für einen, vielleicht einige Wochen überblickenden Musikbericht, der den Besuch einer grossen Reihe von Theater- und Konzertveranstaltungen voraussetzt, vielleicht nur einige Mark „erschreiben", in ungünstigen, aber durchaus nicht unmöglichen Fällen grade nur seine selbst aufgewandten Unkosten ersetzt sehen. So wird er zur Musikkorrespondenz in grösserem Stile und damit zur Zersplitterung seiner Kräfte, zur Oberflächlichkeit gradezu gezwungen. Hier wäre bei Tageszeitungen ein angemessenes anständiges Zeilenhonorar, bei periodischen Zeitschriften ein gleichfalls die aufgewandten Mühen und Kosten, die aufgewandte geistige Arbeit wirklich lohnendes Pauschalhonorar das einzig richtige, wenn nicht Musikkorrespondenz in Geschäft und Schablone, in öde unkritische Statistik ausarten soll, zwischen deren Zeilen das Gespenst der Not, des erzwungenen Schreibens um des Schreibens willen, nicht aus einem inneren Bedürfnisse heraus, lauert. Die Anbetung von musikschriftstellerischen „Namen" treibt auch hier giftige Blüten. Für „namhafte" Korrespondenten werfen selbst kleinere Musikzeitungen aus Ursachen der Konkurrenz in einem Winter so viel aus, wie für ein halb Dutzend ihrer übrigen Mitarbeiter, die vielleicht dasselbe oder oft sogar Besseres und Sorgfältigeres leisteten; dass sie „namhafte" Kritiker, die sich durch lokale gesellschaftliche Anbiederungstalente und die Kunst, etwas „aus sich zu machen", sich bei ihren Kollegen in den Ruf der „Kompetenz" zu bringen, bedeutend höher honorieren, als jüngere Kollegen, die vielleicht dasselbe oder, durch grössere Beschränkung auf

Digitized by Google

den musikliterarischen Beruf, Besseres leisten als jene, kommt gleichfalls häufig vor. Also auch hier die Schatten des Starsystems, der Anbetung und geschäftlichen Ausnutzung von „Namen", die das Aufkommen tüchtiger jüngerer Kräfte ausserordentlich erschwert und zweifellos ungesunde Verhältnisse im Musikschriftstellertum hervorbringt. Bei manchen Tageszeitungen hat ihn die nervöse Hast, immer und mit allem „zuerst zu kommen" und die daraus entsprungene Sitte oder vielmehr Unsitte der telegraphischen Meldung wichtiger musikalischer Ereignisse in die Reihe des feuilletonistischen Reportertums gerückt.

Aber auch aus vielem andren redet die Not des deutschen Musikschriftstellerstandes. Nicht zuletzt aus dem „Ausschlachten" grosser Tonkünstler, wenn's an das Schreiben von Gedenkartikeln, das Berichten über Musikfeste usw. geht. Schiller und die Musik, Michael Haydn, Goetz usw., man konnte beobachten, dass ein Musikschriftsteller es fertig brachte, in einem halben Dutzend Aufsätzen in anmutigen Varianten sechsmal dasselbe zu sagen — weil er es sechsmal sagen — musste. Über wichtige Musikfeste, hervorragende Erstaufführungen von Opern und Konzertmusik, berichtet nicht ein-, nein, gleich ein halbes Dutzend Mal, wie man's beim Leipziger Bachfest, bei den Bayreuther und Münchner Wagner-Festspielen, beim Berliner Händelfest usw. beobachten konnte, ein einziger Korrespondent an die verschiedensten Tages- und Fachzeitungen. Nichts ist aber schrecklicher, als ein paarmal umschreibend dasselbe sagen zu müssen; drum wird's wieder die meist ungenügende materielle Bewertung seiner Leistungen sein, die den Musikschriftsteller der musikalischen Berichterstattung in grösserem Stile, ihn der Gefahr, im musikalischen Feuilleton und Reportertum zu enden, entgegentreibt. Für Notizen aller Art wird er selten etwas andres als Zeilenhonorar erhalten, und doch könnte er als musikalischer Wart seiner Wirkungsstätte gerade hier, wenn er ein unabhängiger und nur die Interessen der Kunst im Auge behaltender, unbestechlicher Charakter ist, sehr verdienstlich wirken und in der toten, musiklosen Zeit des Sommerhalbjahres nicht, wie's sonst meist geschieht, die Berichterstattungsfäden, die aus seiner Stadt zu seinen Zeitungen oder Zeitschriften führen, aus der Hand lassen. Hier wäre freilich, grade im geschäftlichen Interesse, die Gewährung eines angemessenen Pauschalhonorars, unbeschadet der Länge einer Notiz, von Nutzen. Auch über wirklich gute und in ihrem Programm von der traurigen Durchschnittsschablone abweichende Konzerte geringeren Grades, tüchtiger Militär-, guter kleinerer Privatkapellen oder würdige Leistungen einzelner Künstler wird er auf diese Weise am besten Gelegenheit finden, zu berichten. Dies trifft namentlich für die kleineren Städte zu, in denen oft viel mehr aus reiner Liebe zur Kunst entsprungene wirkliche Kunsttaten vollbracht werden, als die Leser unserer meisten Zeitungen und Fach-

Digitized by Google

zeitschriften, in denen jene kleineren Orte von den alles verschlingenden Musikzentren oft unverantwortlich in den Hintergrund geschoben werden, glauben möchten.

Ich komme zum Ende. Wie traurig im allgemeinen die Lage des deutschen Musikschriftstellers aller Schattierungen ist, wir haben's wohl an positiven Beispielen gesehen. Wie kann da gebessert werden?

Die Beantwortung einer solchen Frage ist unsäglich schwer, da die einzige Rettung der deutschen Musikschriftsteller aus ihrer oft so trüben materiellen Lage nach meiner Ansicht grade das wäre, was dem deutschen Musiker ein Ding der Unmöglichkeit zu sein scheint: Organisation. Immerhin wär's ja doch nicht schwer, die Musikschriftsteller als eignen Schriftsteller-Verband, Ring, oder wie man das Ding nennen will, unter einen Hut zu bringen. Wie die Dinge heute liegen, treten sie sogar in noch seltenen Fällen einem Schriftsteller-Verband bei; seine Vorteile kommen ihnen ja nur in ganz beschränktem Masse zugute, weil alles mehr auf Tageszeitungen und ihr Feuilletonpersonal zugeschnitten ist, weil sie in den Inseraten (Angebot und Nachfrage von Stellen, Arbeiten usw.) von derartigen Verbänden herausgegebener periodischer Zeitschriften oder offizieller Organe nur sehr selten einmal etwas sie speziell Angehendes finden werden. Hierin sind sie also nach wie vor auf die musikalischen Fachzeitschriften angewiesen. Und rechtzeitig in Kranken- und Unterstützungskassen treten — neuerdings sind ja ausser den bekannten Instituten des „Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins", des „Deutschen Musiker-Verbandes" usw. auch in München und Leipzig solche, speziell für Schriftsteller gegründete Kassen entstanden —, daran verhindert ja leider den deutschen Musiker und Musikschriftsteller die bekannte, gefährliche Künstler-Sorglosigkeit, mangelnder Wirtschaftssinn oder — freilich in den weitaus meisten Fällen — die Unmöglichkeit, anders als „von der Hand in den Mund zu leben". Einen Ring gegen unberechtigte Ausbeutungen von Verlegern, Auftraggebern usw. — sehr schön gesagt, aber sehr schwierig durchzuführen. Denn man wird bei den letzteren immer eine Gottlob grosse Anzahl anständig und nobel Denkender, eine Reihe finanziell in mehr oder weniger engen Grenzen Gebundener ausschliessen müssen, die tatsächlich nicht so können, wie sie möchten. Man würde aber andererseits durch einheitliche, die Minimalgrenzen festlegende Normierung eines alle Fälle vorsehenden Honorartarifs, Bedingungen für den äussersten Abdrucks- und Honorierungstermin, rechtliche Bestimmungen für die Honorierung verbotener Nachdrucke und so vieles andere doch auch eine wirkliche Waffe gegen die nur zu häufige Ausbeutung so vieler musikliterarischer Kräfte durch die grosse Zahl unvornehmer Verleger und Auftraggeber in die Hand bekommen. Dass das deutsche Musikschriftstellertum sozial ausser-

Digitized by Google

gewöhnlich ungünstig dasteht, ist unbestreitbar. Hier bedarf es, um erst einmal die Grundlagen einer Besserung herbeizuführen, eines genialen Organisators, der unter den Musikschriftstellern selbst, die meist in der Not des Tages nur an sich selbst denken können, wohl schwerlich gesucht werden dürfte.

Das hohe Verdienst von Kretzschmars „Zeitfragen" soll nicht bestritten werden. Sie haben unter den Musikschriftstellern geradezu Schule gemacht, denn so manche griffen irgend eine berührte wunde Stelle in unserem Musikerstand und Musikleben auf und führten dann ein Spezialgebiet so bequem wie anmutig, gern in Form von Besprechungen von Spezialarbeiten auf diesem Gebiet, durch. Die allgemeine Richtung gab Kretzschmar, das Übrige war mit Händen zu greifen.

Für die Aufdeckung so vieler Schwächen, Gefahren und Misstände in unserem Musikleben, für die Aufstellung so vieler brennender, gefahrdrohender musikalischer Streit- und Zeitfragen hat Kretzschmar in jenem Buche Ausserordentliches geleistet, und der Dank des deutschen Volkes sollte ihm dafür, dass und vor allem auch — wie er's getan hat, zu Teil werden. Für die Lösung auch nur einer einzigen dieser Fragen hat er dagegen nichts getan.

Er wird darum nicht umhin können, in der nächsten Auflage seiner „Zeitfragen" ein neues, ausführliches Kapitel „Der deutsche Musikschriftstellerstand" einzuschieben oder wenigstens das siebente, „Weiterbildung und Erwerbsverhältnisse der Musiker" behandelnde um ein sehr gutes Stück, dessen Inhalt die Betrachtung der Lage unserer deutschen Musikschriftsteller und praktische Besserungs- und Organisationsvorschläge bilden müsste, zu erweitern.

Wir aber wollen vom musikhistorischen Kothurn, der so oft in Wolkenkuckucksheim aufgeschlagen wird, ins praktische Leben hinabsteigen. Ihr deutschen Musikschriftsteller, beratet selbst, helft uns, unserem Berufe in einer Zeit der Humanität, der Anerkennung jeder ehrlichen geistigen Tätigkeit, die notwendigen, gesunden sozialen Fundamente zu geben, helft mit uns, die Lage des ernsten deutschen Musikschriftstellers so zu gestalten, wie es sein idealer, wichtiger und erzieherischer Beruf, seine Kulturmission auf musikalischem Gebiete erheischt. Jede Anregung, jede Aussprache, jeder sachlich begründete Besserungsvorschlag soll uns an dieser Stelle willkommen sein!



Digitized by Google



HAUSFLUR DES BACH-HAUSES IN EISENACH

Digitized by Google



SYLVIUS LEOPOLD WEISS DER LETZTE GROSSE LAUTENIST

BIOGRAPHISCHE SKIZZE

von Dr. Hans Volkmann-Dresden

Die letzten Jahre haben uns verschiedene Versuche zur Wiederbelebung der Lautenmusik gebracht. Sven Scholander und Robert Kothe wagten die Laute, dieses längst aus der Mode gekommene Instrument, das die neuere Zeit nur in seinen Abarten Gitarre und Mandoline kannte, zur Begleitung von Volksliedern wieder herbeizuziehen. Die Künstler fanden in weiten Kreisen Beifall und im einzelnen bereits Nachahmung. Aber auch alte Originalliteratur für die Laute haben wir schätzen gelernt, nachdem uns Wilhelm Tappert in der Sammlung „Sang und Klang aus alter Zeit" Lautenkompositionen von überraschender Schönheit zugänglich gemacht hat. Kurzum: Laute und Lautenmusik sind uns heute keine toten Begriffe mehr. Da ist's denn angebracht, sich auch nach den Lautenspielern der alten Zeit umzusehen.

Das 15. und 16. Jahrhundert, die Hauptblütezeit der Lautenmusik, hatte zahlreiche berühmte Lautenvirtuosen aufzuweisen. Hans Meisinger und Konrad Gerle gehörten zu den gefeiertsten. Denis Gaultier war der grösste im 17. Jahrhundert. Damals begannen die Lautenisten bereits seltener zu werden, da die Laute in Violine und Klavier gefährliche Nebenbuhler erhielt. Die stetig fortschreitende Vervollkommnung dieser Instrumente hinsichtlich der Fülle und Stabilität des Tones liess die Mängel der Laute, besonders ihre endlosen Verstimmungen [1]), deutlicher hervortreten. Das 18. Jahrhundert entschied den Sieg der Violine und des Klaviers über die Laute und setzte die Lautenspieler auf den Aussterbeetat. Gleichwohl wirkten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch zwei Lautenkünstler, deren Ruhm dem der grössten Gesangs-, Violin- und Klaviervirtuosen gleichkam: Francesco Conti und Sylvius Leopold Weiss. Conti, so gefeiert er namentlich als Virtuos auf der Theorbe, einer Art Basslaute, war, errang doch seine bedeutendsten Erfolge als Opern-

[1]) „Wenn ein Lauteniste 80 Jahre alt wird, so hat er gewiss 60 Jahre gestimmet", sagt Mattheson im „Beschützten Orchestre" (1717), S. 274.

Digitized by Google

komponist. Sylvius Leopold Weiss dagegen hatte seinen Ruf allein seiner Kunst auf der Laute zu verdanken. Er galt nach Conti's Tode unbestritten als der grösste Lautenist Europas. Er war die letzte glänzende Erscheinung, mit der die alte Lautenkunst von der Welt Abschied nahm.

Sylvius Leopold Weiss wurde am 12. Oktober 1686 in Breslau geboren.[1]) Ernst Gottlieb Baron, der uns in seinem Buche über die Laute[2]) wertvolle Nachrichten über seinen Zeitgenossen Weiss liefert, erzählt, sein Vater sei ein „profunder Musikus, Laut- und Tiorbist" in Breslau gewesen. Die Kunst des Vaters habe sich auf die Kinder fortgeerbt. Denn der nachmals berühmte Sylvius Leopold hatte zwei jüngere Geschwister. Ein Bruder, namens Siegmund, wurde zu Anfang des 18. Jahrhunderts ebenfalls als „Lautenist, Gambist, Violinist und Componist" geschätzt, mit der Zeit stellte ihn jedoch der Weltruhm seines Bruders in Schatten, so dass sich seine Spuren verloren haben. Die beiden Brüder Weiss, welche die Lautenkunst des alten Breslauer Meisters „vollend auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gesetzt", hatten noch eine Schwester, die ebenfalls auf der Laute bewandert war. Sie verheiratete sich an einen Geistlichen in der Pfalz. Noch einen Lautenisten Weiss, der nur Sylvius geheissen und zu der Familie gehört habe, konstruiert sich Robert Eitner, durch Irrtümer und Ungenauigkeiten in den verschiedenen Quellen verleitet, in seinem Lexikon. Die genaue Prüfung des einschlägigen Materials hat für uns die völlige Gewissheit ergeben, dass Sylvius und Sylvius Leopold identisch sind.

Sylvius Leopold Weiss scheint schon früh sein Glück in der Fremde gesucht zu haben. Denn mit kaum zwanzig Jahren taucht er als Vertrauter eines hohen polnischen Adligen auf: des Prinzen Alexander Sobieski. Dieser, geboren 1677, war der zweite Sohn des tapferen Polenkönigs Johann Sobieski, der durch sein entscheidendes Eingreifen gegen die Türken vor Wien 1683 unsterblichen Ruhm geerntet hat. Alexander, eine schöne, zarte Erscheinung, besass eine seinem Vater unähnliche, weichliche und unentschlossene Natur.[3]) Als man ihm während des Nordischen Krieges die polnische Königskrone antrug, lehnte er im Gefühle der Un-

---

[1]) Die einzige Quelle, welche die Geburtszeit Weiss' bis auf das Datum genau angibt, ist ein Porträtstich, auf den ich am Schlusse der Studie zurückkomme. Die von M. Fürstenau in dem Werke „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden" (Dresden 1862), Bd. II, S. 128 gebrachte irrtümliche Angabe des Geburtsjahres (1684) ist in verschiedene neuere Werke übergegangen, obwohl bereits Gerber (1814) im Neuen Lexikon das Jahr richtig angegeben hat.

[2]) Historisch-theoretisch und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten. (Nürnberg 1727) S. 77ff.

[3]) Vgl. N. A. von Salvandy: Polen und König Sobieski. A. d. Französischen. (Stuttgart 1829) Bd. III, passim.

fähigkeit, die Wirrsale seines Volkes zu lösen und zu bannen, diesen Antrag ab. Er zog es vor, den unerquicklichen Verhältnissen in seinem Vaterlande ganz zu entgehen, verliess Polen für immer und wandte sich nach Italien. Sein Begleiter aber wurde Sylvius Leopold Weiss, der wahrscheinlich schon länger mit dem unkriegerischen, aber für Kunst begeisterten Prinzen in Verbindung gestanden haben mag. Die Übersiedlung nach Italien fand, wie Baron sagt, „ohngefähr 1708" statt, doch kann sie auch bereits früher erfolgt sein, denn mit dem Jahre 1704 verschwindet Alexander Sobieski aus der polnischen Geschichte. Nach Kreuz- und Querfahrten durch die Gefilde Italiens nahm der Prinz dauernden Aufenthalt in Rom. Hier fand auch sein Begleiter Weiss Gelegenheit, mit seinem Lautenspiel hervorzutreten. In den adligen Häusern der Ewigen Stadt wurde er bald ein gern gesehener, viel bewunderter Gast. Obwohl der Prinz vorwiegend religiösen Neigungen nachging, ja zuletzt sogar Kapuziner wurde, liess er doch bis zu seinem Tode, der am 19. November 1714 erfolgte, den deutschen Lautenisten nicht von seiner Seite. Mit dem Prinzen verlor Weiss in der päpstlichen Residenz seinen kräftigsten Rückhalt. Er verliess daher bald nach dem Tode Sobieski's Rom und wandte sich in sein Vaterland zurück. Dass er, wie Baron erzählt, nach Breslau zurückgekehrt sei, ist möglich, aber nicht zu beweisen. Wahrscheinlich schlug er von Italien aus den direkten Weg nach Westdeutschland ein, vielleicht, um seine in der Pfalz verheiratete Schwester wiederzusehen. Nach Westdeutschland führen uns wenigstens die nächsten Notizen über ihn. So erfahren wir aus Gerbers Neuem Lexikon, dass er 1715 in „Hessen-Casselsche Dienste trat, — jedoch nur auf eine kurze Zeit". In Kassel mochte ihm der dort in hoher Gunst stehende Lautenist Lichtensteiger[1]) das Vorwärtskommen erschweren. Er vertauschte daher die Stellung in Kassel alsbald mit einer solchen beim Kurfürsten Johann Wilhelm[2]) von der Pfalz, der damals in Düsseldorf Hof hielt. Hier fand Weiss ausserordentlichen Beifall mit seiner Kunst, so dass er binnen kurzem zum kurfürstlichen Kammermusikus ernannt wurde. Sein Ruf, der ihm bereits von Rom aus an einzelne deutsche Höfe vorausgeeilt war, wuchs und verbreitete sich nun rasch über ganz Deutschland. Auch der sächsische Hof wurde auf den Lautenisten aufmerksam und berief ihn für einige Zeit als Gast nach Dresden. Weiss erhielt Urlaub und ging etwa Ende 1716 oder Anfang 1717 nach Dresden. Auch hier erntete er mit seinem Spiel

[1]) „In Cassel wetteiferte Lichtensteiger mit ihm." Notiz in Albert Schiffners Konzept zu einem „Dresdner Komponisten-Lexikon", Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. — Vgl. den betr. Artikel in Gerbers Neuem Lexikon.

[2]) Näheres über diesen Kurfürsten als Musikfreund siehe Fr. Chrysander: G. F. Händel, Bd. I, S. 250f. und 338.

Digitized by Google

die grössten Erfolge. Er durfte sich zweimal bei Hofe als Solist hören lassen, wofür ihm ein Honorar von 100 Dukaten zuteil wurde. Auch im Orchester wurde er sofort zur Mitwirkung herbeigezogen. In der Besoldungsliste von 1717 erscheint er bereits als Kapellmitglied von 1000 Rtlrn. Gehalt[1]) — obwohl er dieser Kapelle nicht rechtmässig angehören konnte, da er ja durch seinen Vertrag noch an die Pfalz gebunden war. Anfang des Jahres 1718 entschloss er sich endlich, seinen Verpflichtungen nachzukommen und nach Düsseldorf zurückzukehren. Der Hof stellte ihm am 3. April 1718 ein vom Kurfürsten und König unterzeichnetes Entschuldigungsschreiben[2]) an den Kurfürsten von der Pfalz aus, worin dieser gebeten ward, „gedachtem Dero Cammermusico Weissen diese kleine durch Uns veranlassete Verzögerung [von] dessen Rückkehr zu Deroselben nicht ungeneigt auszudeuten, sondern den beharrlichen Genuss [der] Gunst und Gnade demselben auch ferner angedeihen zu lassen.“ Ob nun Weiss wirklich nach Düsseldorf gereist und, da er sich dort ersetzt sah, auf der Stelle nach Dresden zurückgekehrt ist, oder ob er noch vor seiner Abreise von Dresden von der endgültigen Lösung seines Kontraktes mit Kurpfalz benachrichtigt wurde, — sicher ist, dass er am 23. August desselben Jahres in Dresden mit dem oben genannten Gehalt als kurfürstlich sächsischer und königlich polnischer Kammermusikus fest angestellt wurde.[3])

Die Dresdner Tätigkeit unsres Künstlers fällt in die glänzendste Epoche des sächsischen Hof- und Kunstlebens, in die Spätzeit Augusts des Starken und die ersten beiden Dezennien der Regierung Friedrich Augusts II. Mit der Erwerbung der polnischen Königskrone durch Friedrich August I. hatte ein beständig wachsender Verkehr von Fürstlichkeiten, Diplomaten, Würdenträgern und Herren bei Hofe eingesetzt, der letzterem eine an Reichtum und Luxus gesteigerte Repräsentation auferlegte. Diese entsprach ganz dem Sinne jener Landesfürsten. Gern gewährte dabei ihr an italienischen Höfen, namentlich aber am französischen Königshofe gebildeter Geschmack den Künsten weitesten Spielraum. Theater und Musik betrachteten sie als die höchste Zierde ihres Hofes. Bei der Entfaltung des festlichen Prunkes liessen sie namentlich die altbewährte musikalische Kapelle eine Hauptrolle spielen. Sie gab die grossen Hofkonzerte, stellte

[1]) M. Fürstenau: Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle (Dresden 1849) S. 123.

[2]) Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv. Loc. 2961. Act. Sachen mit Churpfalz 1697 ff. Vol. I.

[3]) Fürstenau: Musik und Theater (1861—62), Bd. II, S. 126. Fürstenaus frühere Angabe (Kapelle, S. 116), Weiss sei bereits 1715 in Dresden angestellt worden, beruht also sicher auf Irrtum.

Digitized by Google

die Kammermusiken, hatte wesentlichen Anteil an der Kirchenmusik und bildete das im ganzen gleichbleibende Fundament für die Oper, deren Mittel im übrigen mit den verschiedenen italienischen Sängergesellschaften, die man dafür engagierte, öfters wechselten. Die Dresdner Kapelle zählte damals eine Reihe weltberühmter Künstler zu den ihren. So die Geiger Veracini und Pisendel, den Flötisten Buffardin und den „Pantaleonisten" Hebenstreit, der als Erfinder des Pantaleon fördernd in die Entwicklung des Klavierbaues eingriff. Fast gleichzeitig mit Weiss trat als Oboist der junge Johann Joachim Quantz in das Orchester ein, jener Künstler, der später als Flötenlehrer Friedrichs des Grossen weit über die Kreise der Musiker hinaus bekannt werden sollte. Auch angesehene Theoretiker und Komponisten[1]) gehörten der Kapelle an, so der als Verfasser der „Generalbasschule" in ganz Deutschland geschätzte Kapellmeister J. D. Heinichen, der Kammerkomponist Ch. Petzold, ferner die Komponisten J. D. Zelenka und G. A. Ristori, jener mehr für die Kirche, dieser mehr für die Oper tätig. Bei Weiss' Erscheinen in Dresden stand die Kapelle unter Leitung des berühmten Kapellmeisters von San Marco in Venedig, Antonio Lotti, der auf besondere Einladung des Kurfürsten 1717—1719 in Dresden weilte. Von 1731 an trat, zuerst zeitweise, später beständig, jener Mann an ihre Spitze, unter dem sie ihre höchste Blüte im 18. Jahrhundert erreichen und den Ruf eines in der Welt einzig dastehenden Kunstinstituts erlangen sollte: Johann Adolf Hasse. Fast zwanzig Jahre hat Weiss unter ihm gewirkt. Er erlebte noch den Wettstreit zwischen Hasse und dem grossen Italiener Porpora, der auf einige Zeit neben jenem in Dresden Kapellmeister wurde. Weiss hat auch noch den jungen Gluck gesehen, der 1747 im kurfürstlichen Schlosse zu Pillnitz bei Dresden ein italienisches Festspiel von seiner Komposition leitete.

Da Weiss bald nach seiner Anstellung in Dresden die früher mit zwei Künstlern[2]) besetzten Lautenpartieen allein übernahm, gab es Arbeit genug für ihn. Er hatte, je nach Bedarf, die eigentliche Laute, die Theorbe oder den Arciliuto zu spielen. Die letztgenannten Basslauten wurden in der Kirche zur akkordischen Begleitung der Gesänge verwendet, dienten aber auch in der Oper neben dem Flügel zur Ausführung des Generalbasses und manchmal als obligate Instrumente bei Arienbegleitungen. Man erzielte damit ähnliche Klangfarben, wie wir sie heute durch die Harfe gewinnen. So lässt z. B. Lotti in

[1]) Interessante Proben aus den Werken dieser Meister bietet Otto Schmid in der Sammlung: „Musik am Sächsischen Hofe", namentlich in Bd. I, II u. VI.

[2]) Die Besoldungsliste von 1717 nennt noch als Weiss' Kollegen auf der Theorbe Francesco Arcioni, auf dem Arciliuto Gottfried Bentley mit je 400 Talern Gehalt. Weiss bezog 1000. (Fürstenau: Kapelle, S. 123).

Digitized by Google

„Teofane" (II, 2) eine Arie vom „Mandolino ò Arciliuto" und Continuo begleiten, und Hasse in „Cleofide" (III, 6) in einer Arie Singstimme, Waldhorn und Arciliuto mit dem Streichquartett konzertieren. Ristori führt in einer Arie seiner Oper „Un pazzo ne fa cento" (I, 7) die Basslaute unisono mit dem Violoncello, dem Lautenisten die harmonische Füllung überlassend, nachdem er diesem bereits in einem Rezitativ mit den Worten: „S'ode un Leuto" Raum zum Improvisieren gewährt hat. All die Basslautenpartieen in den genannten, für Dresden geschriebenen Opern hat Weiss ausgeführt. Auf der in der Stimmung höher stehenden Laute fand er namentlich bei Hofkonzerten und Kammermusiken Gelegenheit, als Solist zu glänzen. Seine Präludien, Fugen, Variationen und Tänze, ganz besonders aber seine hinreissenden freien Phantasieen trugen ihm stets begeisterten Beifall der Hofgesellschaft ein.

Wie Weiss mit seinem Spiel den sächsischen Hof entzückte, so mag er auch unter dessen zahlreichen fürstlichen Gästen manchen ergriffen haben, der ihn dann in der Ferne froh willkommen hiess, wenn er auf seinen Reisen bei ihm Einkehr hielt. Denn gleich den andern grossen Künstlern der Kapelle wurde auch Weiss des öfteren an fremde Höfe beurlaubt. Gewiss sind die Kunstreisen, von denen wir Nachricht besitzen, nur ein geringer Teil aller, die Weiss ausgeführt hat.

Die erste grössere Reise von Dresden aus unternahm er nicht auf eigene Faust, sondern im kurfürstlichen Dienste. Als im Herbst 1718 der sächsische Kurprinz nach jahrelangem Aufenthalt in Frankreich und Italien in Wien eintraf, um sich unter den kaiserlichen Prinzessinnen eine Braut auszuwählen, wurde ihm von Dresden Ende September eine kleine Kapelle von zwölf hervorragenden Hofmusikern zugeschickt, die dem musikbegeisterten Wiener Hofe zeigen sollte, dass die Prinzessin, die etwa dem Kurprinzen nach Dresden zu folgen gedächte, dort keineswegs auserlesene musikalische Genüsse würde entbehren müssen. Unter dieser musikalischen Gesandtschaft befanden sich auch Hebenstreit, Pisendel, Zelenka und — Weiss.[1]) Wie allen Künstlern, so wird auch ihm der Wiener Aufenthalt Anregungen in Fülle gebracht haben. Vieles gab's zu sehen und zu geniessen, was eben nur die Kaiserstadt bieten konnte. Auf die gesteigerten Ansprüche an den Geldbeutel war vom sächsischen Hofe zartfühlend Rücksicht genommen worden: die Künstler erhielten während ihrer Abwesenheit von Dresden ausser dem laufenden Gehalt eine tägliche Auslösung von 1 Reichstaler 8 Groschen.[2])

Während dieses Wiener Aufenthaltes dürfte Weiss auch Gelegenheit erhalten haben, sich „vor beiden Kaiserlichen Majestäten mit ungemeinem

[1]) Fürstenau: Musik und Theater II, S. 86.
[2]) Fürstenau: Kapelle, S. 125.

Applausu" als Solist hören zu lassen. Wenigstens lässt sich diese 1727 von Baron gebuchte Tatsache mit keinem anderen Ereignisse aus Weiss' Leben besser verbinden. Dass Weiss noch während der Glanzperiode seines grössten Spezialkollegen Francesco Conti, der am Wiener Hofe wirkte, bei den Majestäten Gehör fand, beweist, dass man ihn auch in Wien als Meister ersten Ranges schätzte.

Dem Kurprinzen von Sachsen, der sich Monat für Monat in Wien aufhielt, ohne sich für eine der Prinzessinnen zu entscheiden, wurde schliesslich im März 1719 vom Papste die älteste Tochter Josephs I. als Braut zugesprochen. [1]) Ein halbes Jahr später, im August, fand die Hochzeit statt, ein Anlass zu grossen Festlichkeiten in Wien. In Dresden wurde die Ankunft der Neuvermählten fast vier Wochen lang aufs glänzendste gefeiert. Da gab's für die musikalische Kapelle reichlich zu tun, denn Opern, Ballete, Kantaten, Konzerte und Serenaden folgten einander in ununterbrochener Reihe. Zu diesen Festlichkeiten erschien auch Georg Friedrich Händel in Dresden, um von den bedeutenden Gesangskräften, die sich dort zusammengefunden, die ihm zusagenden für die Londoner Oper zu engagieren. Möglicherweise kam er auch mit dem berühmten Lautenisten der Dresdner Hofkapelle in Berührung.

Der Kurfürst von Sachsen wurde durch seine Würde als König von Polen des öfteren veranlasst, nach Warschau zu reisen. Dann pflegte ihn ein auserwählter Hofstaat zu begleiten, unter dem sich auch die eigens für die Hofhaltung in Polen engagierte „Kleine Kammermusik" und einzelne hervorragende Virtuosen der Hofkapelle befanden. Ob Weiss an diesen Reisen teilgenommen, ist nicht überliefert. Doch ist kaum anzunehmen, dass der König beständig auf eine Zierde seiner Krone, wie es dieser weltberühmte Künstler war, in Warschau verzichtet habe, wo es doch galt, reichen königlichen Pomp zu entfalten. Gewiss ist Weiss bisweilen durch die Gaue seiner schlesischen Heimat mit nach Polen gereist und hat auf diese Weise die Stätten wiederbetreten, da er als junger Lautenist des Prinzen Sobieski seine Laufbahn begann. Natürlich fehlte Weiss auch nicht bei den kleineren Exkursionen, die die Kapelle auf kurfürstlichen Befehl nach den sächsischen Schlössern Hubertusburg, Pillnitz und Moritzburg unternahm, so oft dort Hoflager gehalten wurde. In den lauschigen Gärten dieser Schlösser mag manche „galante" Phantasie seiner Laute entrauscht sein und die zwischen Bildsäulen und Bosketten wandelnden Damen und Kavaliere bezaubert haben.

Im Frühjahre 1722 erlitt Weiss' künstlerische Tätigkeit eine jähe Unterbrechung: von einem Musiker wurde ihm im Zorn „der rechte

---

[1]) Gretschel und Bülau: Geschichte des sächsischen Volkes und Staates, 2. Aufl. Bd. II, S. 592.

Digitized by Google

Daumen im obersten Gelenke fast ganz — abgebissen". Über dieses Attentat erfährt man in Barons Lautenbuche Näheres. Ein Violinist, namens Petit, aus der Schweiz oder aus Frankreich stammend, ein Schüler Tartini's,[1]) tauchte in Dresden auf und äusserte den Wunsch, in der königlichen Kapelle Stellung und wenn möglich als Solist bei Hofe Gehör zu finden. Weiss kam dem Fremden freundlich entgegen und verwendete sich für ihn auf jede mögliche Weise. Durch sein unbescheidenes Auftreten machte sich jedoch Petit bald allerorten missliebig, so dass seine Wünsche unerfüllt blieben. Er warf nun bittern Hass auf Weiss, da er glaubte, dieser habe die freundliche Gesinnung gegen ihn nur erheuchelt und in Wirklichkeit sein Vorwärtskommen hintertrieben. Sich dafür zu rächen, biss er dem nichts Schlimmes ahnenden Meister in den Daumen der rechten Hand, offenbar in der tückischen Absicht, durch Verstümmelung dieses für das Lautenspiel so wichtigen Fingers Weiss' ganze Zukunft zu vernichten. Aber der Anschlag des Unholdes, der übrigens danach schleunigst aus Dresden verschwand, gelang nur zum Teile.[2]) Im Herbst 1722 war Weiss wieder so weit hergestellt, dass er sich seinem Kollegen Buffardin auf einer Kunstreise nach Süddeutschland anschliessen konnte. Die Hochzeit des bayrischen Kurprinzen mit einer kaiserlichen Prinzessin lockte damals zahlreiche Künstler nach München, so auch die beiden Dresdner. Sie wurden am bayrischen Hofe respektvoll aufgenommen und durften vor den Fürstlichkeiten spielen. Beide wurden reichlich beschenkt. „Weiss insonderheit erhielt von Sr. Churfürstl. Durchlaucht in Bayern 100 species Ducaten, von dem Chur Prinzen aber eine Tobacks-Dose von Gold und nicht minderm Werte".[3]) In Form von Dosen liebte man während des ganzen 18. Jahrhunderts bedeutenden Künstlern Ehrensold zu spenden, — noch der junge Beethoven erhielt, als er in Berlin vor Friedrich Wilhelm II. gespielt, eine mit Goldstücken gefüllte Dose, die ihn mit nicht geringem Stolz erfüllte.

Im Hochsommer 1723 fand in Prag die Krönung der kaiserlichen Majestäten mit der Königskrone von Böhmen statt.[4]) Zu den Festlichkeiten,

---

[1]) Laut Fr. W. Marpurg: Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd. I, S. 471.

[2]) Schon im Sommer meldet Mattheson (Critica Musica I, S. 152), dass für Weiss „die Gefahr, den Daumen zu verlieren, so gross nicht sein solle, als man wohl Anfangs besorget hat".

[3]) Mattheson, a. a. O. (Februar 1723) S. 287. — Walther berichtet im Lexikon (1723) überdies, die Dose sei mit „Diamanten besetzt" gewesen. — Infolge eines Missverständnisses erzählt Fétis (Biographie universelle, 2. Aufl., 1865) die Geschichte so: „En 1722 il [i. e. Weiss] se maria à Munich, et l'électeur de Bavière lui fit présent, à cette occasion, d'une tabatière d'or." Also ein Hochzeitsgeschenk!

[4]) Vgl. L. v. Köchel: Joh. Jos. Fux (Wien 1872), S. 146 ff.

Digitized by Google



DIELE DES EISENACHER BACH-HAUSES MIT BLICK IN DAS BACH-MUSEUM

Digitized by Google



die man dafür in Aussicht genommen hatte, waren Fürsten, Gesandte, vornehme Neugierige, aber auch Künstler aller Art aus ganz Europa zusammengeströmt. Namentlich die Musiker waren zahlreich vertreten, die der Kaiser mit besonderen Einladungen zur Mitwirkung an den geplanten grossartigen Musikaufführungen beehrt hatte. Deren Kern war die grosse Festoper „La Costanza e la Fortezza" vom ehrwürdigen Wiener Hofkapellmeister Johann Josef Fux. Bei der Aufführung dieser Prunkoper, die am 31. August in einem eigens dafür erbauten Theater auf dem Hradschin stattfand, sangen 100 Personen auf der Bühne, das Orchester aber bestand aus 200 Musikern. Unter ihnen befand sich auch Weiss als Ripienist der Theorbe. Auch den beiden jungen Künstlern, die ihn nach Prag begleitet hatten, dem schon früher genannten Oboisten J. J. Quantz[1]) und dem Cellisten und Komponisten Karl Heinrich Graun, der später Hofkapellmeister in Berlin wurde, wusste er Platz im Orchester zu verschaffen.

Auf der Fahrt nach oder von der Krönungsstadt rastete Weiss möglicherweise auf dem Schlosse Raudnitz an der Elbe, dessen Herr ein besonderer Gönner von ihm war. Philipp Hyacinth, Fürst von Lobkowitz, Herzog in Schlesien zu Sagan, aus dessen Hause für Gluck und Beethoven tatkräftige Beschützer erstehen sollten, sah sicher wiederholt Weiss als Gast auf seiner Herrschaft Raudnitz. Er schätzte ihn sowohl als Künstler wie als lauteren Charakter. Für die Beziehungen zwischen beiden ist ein interessanter Beleg erhalten. Im Herbst 1728 hatte der Fürst neue Lautenkompositionen bei Weiss bestellt und ihn zugleich mit der Besorgung von 5 Pfund Tee beauftragt. Wie weit sich Weiss seiner Aufträge entledigt, zeigt das folgende Schreiben[2]) des Künstlers an den Fürsten:

„Durchlauchtigster Hertzog,
Gnädigster Fürst und Herr Herr,

Euer Durchl: Befehl gehorsamst nachzuleben, folgen hierbey 5 ℔ von dem besten Teè, der zu bekommen, doch habe anbey unterthänig zu melden, das der Teè bey einiger Zeit her um ein Merkliches aufgeschlagen, weil wie mir der Kaufmann saget, auch in Holland fast keiner zu bekommen ist; das also der Preiss nunmehro schon auf 7 Reichsthl. gestiegen ist. Nachdem die 5 ℔ abgewogen, so konten wir ihn nicht allen in die Büchsen hineinbringen, und blieben 6 loht übrig, die ich mir zum Verkosten zugeeignet, um mich aber keiner untreu zu beschuldigen, so habe mich hiermit selbst anklagen wollen. Eure Durchl. excusiren gnädigst, dass nichts

---

[1]) Quantz hat in seinem Lebenslauf (Marpurgs „Historisch-Kritische Beyträge" I, S. 216ff.) eine Schilderung der Prager Festlichkeiten gegeben. Köchel a. a. O. zitiert sie zum grössten Teile. — Phantastisch aufgeputzt erzählt W. Lackowitz die Reise der Künstler nach Prag in der Skizze: „Drei Freunde". (Berühmte Menschen, Leipzig 1872, S. 195f.)

[2]) Fürstliches Geheimarchiv auf Schloss Raudnitz (Lit. C. 247). Herr Archivar Dr. M. Dvořák gestattete mir freundlichst die Publikation des Dokuments.

Digitized by Google

Neues Musikalisches ex capite libri folget, ich habe noch zu dato eine gar verdrüssliche occupation, welche aber zu Ende des Monats ihren Beschluss nehmen wird, alsden werde wiederum Hand und Kopf auf das möglichste und beste zu disponiren suchen. Die Gegenwart des Königs verhindert mich vielleicht auf diesen gantzen Winter die Gnade zu haben, meine unterthänigste Aufwartung in Raudnitz zu machen, und mündlich darthun zu können, das ich mit unterthänigstem respect verharre

Durchlauchtigster Hertzog
Gnädigster Fürst und Herr Herr
Euer Durchl:

Dresden, den 17. Nov. 1728.

unterthänig gehorsamster
Silvius Leopoldus Weiss."

So erhielt denn der Fürst den Tee — ob aber die Kompositionen jemals nachgefolgt sind, wissen wir nicht. Die Bibliothek des Schlosses Raudnitz enthält keine mit Weiss' Namen gezeichneten Lautenstücke.

Im Mai des Jahres 1728 war Weiss dem kleinen musikalischen Gefolge beigeordnet worden, das den König von Polen bei einer Reise nach Berlin begleitete und nach der Rückkehr des Königs noch fast drei Monate dort blieb. Pisendel, Buffardin und Quantz gehörten ebenfalls dazu.[1]) Quantz, der nun nicht mehr Oboe, sondern Flöte blies, entzückte durch sein Spiel namentlich die Königin von Preussen. Die Schwester Friedrichs des Grossen, die nachmalige Markgräfin von Bayreuth, fand jedoch an Weiss' Lautenvorträgen das grösste Gefallen. In ihren Memoiren[2]) rühmt sie diesen „fameux Weis, qui excelle si fort sur le luth, qu'il n'a jamais eu son pareil et que ceux, qui viendront après lui, n'auront que la gloire de l'imiter".

Dieses Urteil deckt sich im wesentlichen mit dem, das noch Gerber 1790 über ihn ausspricht, der ihn „vielleicht den grössten Lautenspieler, der jemals gelebt hat", nennt, obwohl er auch Conti als Meister ersten Ranges gelten lässt. Überhaupt versäumt kein Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, auch bei der flüchtigsten Erwähnung Weiss' ein Wort der höchsten Achtung vor seiner Kunst einzuflechten.[3])

Worin lag nun das Bezwingende seines Spieles? Vor allem in dem „unaussprechlichen Reiz seines seelenvollen Vortrags",[4]) der sich vielleicht am glänzendsten beim Improvisieren zeigte, wo der Meister zugleich die

---

[1]) Nach dessen Lebenslauf, a. a. O., S. 246.

[2]) Braunschweig 1810, S. 120.

[3]) So Mattheson im „Beschützten Orchestre" (1717), S. 276, und im „Forschenden Orchestre" (1721), S. 93; ferner Mizler in der „Musikalischen Bibliothek" (1739), I. Bd., 3. Teil, S. 9, Zedler im Universal-Lexikon (1747) Bd. 54, Sp. 1201 und Burney (1773) in „The present state of music" Vol. II, S. 167 und 177.

[4]) Fürstenau: Musik und Theater II, S. 126.

Digitized by Google

ganze Fülle seiner eminenten Technik entfaltete. Baron, der ihn vor 1727 spielen gehört, schildert seine Kunst wie folgt:[1])

„Er ist der Erste gewesen, welcher gezeiget, dass man mehr könnte auf der Laute machen, als man sonsten nicht geglaubet. Und kann ich, was seine Vertu anbetrifft, aufrichtig versichern, dass es einerley, ob man einen künstlichen Organisten auf einem Clavicembel seine Fantasien und Fugen machen, oder Monsieur Weissen spielen hört. In denen Harpeggio hat er so eine ungemeine Vollstimmigkeit, in exprimirung derer Affekten ist er incomparable, hat eine stupende Fertigkeit, eine unerhörte Delicatesse und Cantable Anmuth, und ist ein grosser Extemporaneus, da er im Augenblick, wenn es ihm beliebig, die schönsten Themata, ja gar Violin-Concerte von ihren Noten wegspielt und extraordinair so wohl auf der Lauten, als Tiorba den General Bass accompagnirt."

Violinkonzerte vom Blatt auf der Laute zu spielen, setzt bei der fundamentalen Verschiedenheit der Technik dieser beiden Instrumente eine gleich staunenswerte musikalische Auffassungs- wie Gestaltungsgabe voraus.

Ausser als genialer Virtuos stand Weiss auch als vorzüglicher Komponist in Ansehen. Von ihm und seinem Bruder Siegmund sagt Baron[2]): „Ihre Lauten-Concerte, Trio und Gallanterie-Partien haben sie mit so Sinnreichen, anmutigen, wohl connektirenden Einfällen angefüllet, dass gleichsam ein schöner und besonderer Gedanke den andern begleitet." Namentlich Sylvius Leopolds Kompositionen waren beliebt. Gleich dem Fürsten Lobkowitz bestellte einst die Kaiserin Amalie, die Witwe Karls VII., Weiss'sche Lautenstücke in Dresden, aber nicht bei dem Autor selbst, sondern bei ihrer dort verheirateten Tochter, der geist- und charaktervollen Maria Antonia Walpurgis.

„Ich hab gehördt," schreibt sie am 5. Oktober 1747 aus München an die Prinzessin, „dass Du Dich auch zuweilen noch auf dass Lautenschlagen begibst, welches wohl ohne Zweifl bey dem berühmten Weiss sein wirdt. Möchte gern einige Partien oder Stuck von seiner Composition vor die Maria[3]) haben, dan dise vill besser auf dem Gusto, wie es sich auf dises Instrument gehördt, componirt sein als alle Krazereyen von Sezkorn".[4])

Setzkorn war ein Lautenist, der am bayrischen Hofe ein gewisses Ansehen genossen zu haben scheint.[5]) Auf Grund des Briefes der Kaiserin dürfen

---

[1]) A. a. O., S. 78f. Auch von Fürstenau an letztgenannter Stelle zitiert.

[2]) A. a. O., S. 78.

[3]) Die damals dreizehnjährige Schwester von Maria Antonia Walpurgis.

[4]) Königl. Sächs. Hauptstaatsarchiv. Die Abschrift aus der Königl. Privatkorrespondenz, die dem Publikum nicht zugänglich ist, verdanke ich Herrn Archivrat Dr. Lippert. Einen Teil des obigen Zitates bringt Fürstenau in „Musik und Theater", II, S. 127.

[5]) Eitner kann im Quellenlexikon über ihn nur berichten, dass er 1747 gemeinsam mit einem Violinvirtuosen in Frankfurt a. M. zwei Konzerte gab.

Digitized by Google

wir mit dieser vermuten, dass die Kurprinzessin und nachmalige Kurfürstin von Sachsen, Maria Antonia, die ihre reichen musikalischen Kenntnisse durch Studien bei Porpora und Hasse vertiefte, ihre Lautenstudien unter Weiss' Leitung trieb.

Von Weiss' zahlreichen Lautenkompositionen wurde anscheinend nur eine einzige gedruckt, ein Presto, das Telemann in seinen „Getreuen Musik-Meister" (S. 45) aufnahm. Alles übrige blieb Manuskript, da die Nachfrage nach seinen Werken durch Abschriften zu befriedigen war. Nach Weiss' Tode ging sein Nachlass, 66 Lautensoli, zehn Trios und sechs Konzerte, in den Besitz der Breitkopfschen Musikhandlung in Leipzig über, die sie zum Verkauf ausbot und später den Rest davon versteigerte[1]). Ob davon ein einziges Blatt auf unsere Tage gekommen ist, muss dahingestellt bleiben. In öffentlichen Bibliotheken finden sich höchst selten Lautenstücke von Weiss, und wo es der Fall ist, lässt meist der Mangel des Autorvornamens im Ungewissen, von welchem der Brüder Weiss die Komposition stammt. Eitner gibt im Quellenlexikon mit Bestimmtheit als Werke von Sylvius Leopold nur zwei Handschriften mit Phantasieen, Tänzen und einem Konzert für die Laute in der Wiener Hofbibliothek an.[2])

Namentlich in seiner früheren Zeit war Weiss ausserordentlich gesucht als Lehrer auf seinem Instrumente. Gleich Hebenstreit, dem Pantaleonisten, zog er Schüler aus aller Herren Ländern nach Dresden. Der bedeutendste unter ihnen war Adam Falkenhagen[3]), der sich namentlich in Thüringen eines grossen Rufes als Lautenist erfreute. In den letzten Jahren seines Lebens dürfte Weiss den Wandel der Zeiten insofern gespürt haben, als er zu Schülern mehr konservative Dilettanten denn ernsthaft vorwärtsstrebende Kunstjünger erhielt, welch letztere sich mehr der Violine und dem Klavier zuwandten. Immerhin lernte Baron, der im Jahre 1737 zur Beschaffung einer Theorbe „nach seinem Geschmacke" von Berlin nach Dresden zu Weiss reiste, noch einen ansehnlichen Schülerkreis des Lautenmeisters kennen.[4]) Sogar ein „Circasse" [5]) befand sich darunter, der

---

[1]) Eitner, Artikel Weiss im Quellenlexikon und in der Allgem. Deutschen Biographie.

[2]) Ms. 18761. Vier Phantasieen mit angehängten Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Gavotte und Menuett. In Ms. 18829 No. 1 bis 6: Fünf Partiten und ein Concerto.

[3]) Nach einer Notiz in A. Schiffners Konzept zu einem „Dresdner Komponisten-Lexikon", Königl. Bibliothek zu Dresden. — Vgl. den betr. Artikel in Gerbers Neuem Lexikon.

[4]) Marpurg, a. a. O., S. 546.

[5]) Dieser Tscherkesse, namens Belgratzky oder Pelegrazki, unterrichtete später Johann Reichardt, den Vater des Komponisten J. Friedrich Reichardt. Vgl. H. M. Schletterer: J. Fr. Reichardt (Augsburg 1865), S. 18.

Digitized by Google

durch Vermittlung des russischen Gesandten in Dresden, des Freiherrn von Keyserlingk, Weiss zum Lehrer im Lautenspiel erhalten hatte.

Hermann Karl Freiherr von Keyserlingk, 1741 vom Polenkönig in den Grafenstand erhoben, war ein begeisterter Kunstfreund, führte ein glänzendes Haus und sah namentlich gern bedeutende Musiker bei sich. Als tatkräftiger Förderer Johann Sebastian Bachs hat er sich den Dank der Nachwelt erworben.[1]) Auch Weiss gehörte zu seinen Schützlingen. Beim Freiherrn lernte einst Weiss den Violinvirtuosen Franz Benda kennen, der von Rheinsberg, wo er in Diensten des Kronprinzen von Preussen stand, besuchsweise nach Dresden gekommen war. Im Hause des Freiherrn liess sich der „berühmte Lautenist in seiner ganzen Stärke" vor Benda hören. Eines Tages lud Weiss den Rheinsberger Gast und seinen Kollegen Pisendel zu sich. Nach dem Mittagessen fingen die Künstler an zu musizieren und gerieten so ins Feuer, dass sie im Spiele von der Mitternacht überrascht wurden.[2])

Der Freiherr von Keyserlingk erwies sich als treuer Schutzherr Weiss', indem er einst in einer Angelegenheit, die diesem leicht hätte verhängnisvoll werden können, beim Minister Brühl ein Wort für ihn einlegte. Irgend ein „Vergehen" des Künstlers gegen den mächtigen Maître des plaisirs, Herrn von Breitenbauch, war diesem von boshaften Zwischenträgern angezeigt worden. Der in seiner Würde gekränkte Hofbeamte liess den Lautenisten kurzer Hand verhaften und auf der Schweizerwache in Arrest setzen.[3]) Kaum hatte dies Keyserlingk erfahren, als er sich brieflich mit der Bitte um Freilassung des Künstlers an den Minister Brühl wandte. Er rühmte in dem Schreiben[4]) Weiss' Treue zu seinem Fürstenhause, sprach seine Überzeugung aus, dass nicht alles, was „wider ihn angegeben worden, gantz gegründet sei" und erklärte ihn, da er seine „Sentiments" kenne, für nicht fähig, „den Respekt gegen seinen Chef und Vorgesetzten aus den Augen zu lassen". Jedenfalls hatte die Intervention des Freiherrn zur Folge, dass das ärgerliche Abenteuer ohne nachhaltigen Schaden für Weiss verlief. Denn die Gnade des königlichen Hauses blieb ihm bis an sein Lebensende in vollem Umfang erhalten.

Die letzte Reise des Künstlers, von der wir Nachricht besitzen, fiel ins Jahr 1740 und war nach Leipzig gerichtet. Dort kehrte Weiss im Hause des berühmten „Professors der Poesie" Gottsched ein. Die geist-

---

[1]) Vgl. Philipp Spitta: Johann Sebastian Bach, Bd. II, S. 488, 706 und 726.

[2]) Näheres in J. A. Hillers Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler (Leipzig 1784), S. 45 f.

[3]) Beiläufig erwähnt in Fürstenau: Musik und Theater, II, S. 46, Anmerkung.

[4]) Datiert: 6. Juni 1738. Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv, Loc. 454. Geh. Cab.-Correspondenz des Ministers Grf. Brühl. Vol. XVI.

Digitized by Google

volle, hoch musikalische Gattin dieses Gelehrten mochte den Besuch veranlasst haben. Schätzte sie doch Weiss als Komponisten, da sie selbst eine tüchtige Lautenspielerin war. Wie Gottsched in ihrer Lebensgeschichte [1]) erzählt, spielte sie „die schwersten Weissischen Stücke fertig, ja fast vom Blatte weg". Sie liess sich vor dem Dresdner Gaste hören, der ihr Beifall spendete und ihr selbst vorspielte.

In Leipzig besuchte Weiss wohl auch Johann Sebastian Bach, den er schon von Dresden her kannte. Denn der grosse Thomaskantor — der übrigens fast gleichaltrig mit Weiss war und auch das Todesjahr mit ihm teilen sollte — weilte wiederholt in Dresden. Gern hörte er dort die „schönen Dresdener Liederchen" an, wie er die kurfürstliche Oper zu nennen pflegte. In den Jahren 1733—1746 galten Bachs Besuche in Dresden in erster Linie seinem Sohne Wilhelm Friedemann, der in jener Zeit dort Organist an der Sophienkirche war. Durch Friedemann lernte er die hervorragendsten Mitglieder der Hofkapelle, und mithin auch deren berühmten Lautenisten persönlich kennen. Vermutlich trafen Bach und Weiss auch im Hause des ihnen befreundeten Freiherrn von Keyserlingk zusammen. Einst sollen die beiden Meister sogar zusammen konzertiert haben. Reichardt erzählt in seiner Selbstbiographie,[2]) in seiner Jugend sei ihm von Augen- und Ohrenzeugen versichert worden, dass „der grosse Lautenist Sylvius Weiss in Dresden mit Sebastian Bach, der als Klavier- und Orgelspieler ihm ebenbürtig war, in die Wette phantasiert habe".

Bach interessierte sich für Lautenmusik. Er selbst konnte die Laute spielen[3]) und verwendete sie bei einzelnen seiner Werke im Orchester, so in der Johannespassion; in der Trauermusik auf den Tod der Kurfürstin Christiane Eberhardine kommen sogar zwei obligate Lauten vor. Von Bachs Lautensoli, die nicht alle auf uns gekommen sind, kann wohl eines oder das andere auf Anregung von Sylvius Leopold Weiss komponiert worden sein.[4])

Ein besonderer Gunstbeweis seines Fürsten wurde dem Künstler im Jahre 1733 zuteil, wo „ohne sein Ansuchen" der König sein Gehalt von 1000 auf 1200 Taler erhöhte. Dadurch kam seine Gage jener der ersten Virtuosen der Kapelle gleich. Drei Jahre später erhielt Weiss einen Ruf nach Wien, wo er vermutlich den Platz Conti's, der 1732 gestorben war,

---

[1]) In der Einleitung zu den „Sämmtlichen Kleineren Gedichten der Gottschedinn" (Leipzig 1763), S. 4. — Philipp Spitta, a. a. O. S. 732, weist darauf hin.

[2]) Vgl. Schletterer, a. a. O. S. 46.

[3]) Vgl. W. Tappert: Sebastian Bachs Kompositionen für die Laute. Sonderabdruck aus den „Redenden Künsten", VI. Jahrgang, Heft 36—40.

[4]) Vgl. Philipp Spitta, a. a. O. S. 647.

Digitized by Google

ausfüllen sollte. Aber die glänzende „Pension" von 2000 Talern, die ihm dort in Aussicht gestellt wurde, konnte ihn nicht bewegen, dem Rufe zu folgen. Er verzichtete auf die beträchtliche Mehreinnahme, um sich nicht gegen seinen König, der ihn erst vor kurzem durch jene Zulage ausgezeichnet hatte, undankbar zu erweisen.[1]) Überdies mochte er, der nun Fünfzigjährige, wenig Lust verspüren, die ihm lieb gewordenen Dresdner Verhältnisse mit anderen zu vertauschen. Auch durch die Familie, die er gegründet, wurzelte er im Boden der sächsischen Residenz. Seine treue Anhänglichkeit an den sächsischen Hof wurde insofern belohnt, als der König durch Reskript[2]) vom 24. Januar 1744 sein Gehalt abermals um 200 Taler erhöhte, wodurch er der am höchsten honorierte Instrumentist der ganzen Kapelle wurde. Bis zu seinem Tode blieb er im Genusse des Jahresgehaltes von 1400 Reichstalern. Er starb am 15. Oktober[3]) 1750 und wurde auf dem katholischen Friedhofe in Dresden-Friedrichstadt[4]) begraben, wo neben und nach ihm so viele berühmte Geister ihre letzte Ruhestätte finden sollten.[5])

Trotz seiner vorzüglich dotierten Stellung war Weiss nicht dazu gekommen, sich einiges Vermögen zu sammeln. Denn er hinterliess eine Witwe und sieben Kinder in den dürftigsten Verhältnissen. Die Witwe Maria Elisabeth Weiss erhielt 1754 eine Stellung bei Hofe, und zwar als Kinderfrau für den im Januar geborenen Prinzen Joseph, einen Enkel Friedrich Augusts II.[6]) Als des Prinzen „Kammerfrau" erscheint sie in den Hof- und Staatskalendern auf 1755 und 1756. Sie starb im Jahre 1759.[7])

Unter Weiss' Kindern[8]) ist nur ein Sohn in die Öffentlichkeit getreten: Johann Adolf Faustinus Weiss. Zweifellos hatten die Eltern seine

---

[1]) Laut dem soeben zitierten Schreiben des Freiherrn von Keyserlingk.

[2]) Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv, Loc. 907. General-Accis-Cassen-Reglement 1746. — Den Hinweis hierauf verdanke ich Herrn Friedrich Schmid in Dresden.

[3]) Gerber sagt im Lexikon, Weiss sei „um 1748" gestorben, im Neuen Lexikon, „den 18. Oktober 1750". Fürstenau folgte zunächst (Kapelle S. 117) der ersteren Angabe, nannte aber später (Musik und Theater II, S. 127) den 16. Oktober 1750 als Todestag. Unsere Angabe (15. Oktober 1750), wie wir unten zeigen werden, aus zuverlässiger Quelle stammend, dürfte das richtige treffen.

[4]) Laut Fürstenau: Musik und Theater II, S. 127.

[5]) Vgl. den interessanten Aufsatz von Curt Mey: Spaziergänge eines Wagnerianers auf Dresdener Friedhöfen. „Die Musik" Jahrgang I, S. 782 f.

[6]) Laut einem Briefe des sächsischen Oberhofmeisters Graf Wackerbarth-Salmour an die Dauphine Maria Josepha von Frankreich vom 17. Februar 1754. Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv, Loc. 3062.

[7]) Nach Akten im Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv, Loc. 907, Die italienischen Sänger etc. Vol. III und Loc. 911, Das Churfürstliche Orchester Vol. X.

[8]) Eine Tochter, namens Therese, heiratete den bekannten Göttinger Philologen Chr. Gottlob Heyne.

Digitized by Google

Namen nach dem berühmten Ehepaare Johann Adolf und Faustina Hasse gewählt. Aber der Glücksstern jener Grossen leuchtete dem jungen Weiss nicht. Er ergriff unglücklicherweise den Beruf des Vaters und musste das harte Geschick, der Vertreter einer absterbenden Kunstgattung zu sein, ein langes Leben hindurch auskosten. Wohl spielte er, wie Gerber 1790 sagt, „die hinterlassenen vortrefflichen und schweren Kompositionen seines Vaters mit allem dem Ausdrucke und der Fertigkeit, so sie erfordern", — wohl fand er 1763 einen Platz in der Dresdner Hofkapelle, — wohl wagte er 1772 eine Kunstreise durch Italien und Holland, — wie sehr jedoch die Schätzung seiner Kunst gesunken war, beweist seine dürftige Honorierung als kurfürstlicher Kammerlautenist.[1]) Während sein Vater den glänzenden Gehalt von 1400 Rtlrn. bezogen hatte, musste er sich mit 300 Talern begnügen. Schon 1764 wurde seine Gage sogar auf 200 Taler herabgesetzt, weil damals die Laute nur noch in der Kirche, und auch da nur in der Fastenzeit, im Orchester aber überhaupt nicht mehr verwendet wurde. Mit jenem kärglichen Lohn steht der jüngere Weiss noch in der Besoldungsliste von 1813 verzeichnet. Bald danach scheint er gestorben zu sein.

Dem alten Sylvius Leopold Weiss waren ähnliche Demütigungen, wie sie sein Sohn erleiden musste, erspart geblieben. Wohl mag auch ihm das Bewusstsein, einer ersterbenden Kunst zu dienen, trübe Stunden gebracht haben. Da er aber eine bedeutende Persönlichkeit für seine Kunst einzusetzen hatte und bis an sein Ende seine altbewährte Meisterschaft in voller Kraft betätigen konnte, erfreute er sich bis zuletzt allgemeiner Wertschätzung.

Ein Bild der äusseren Erscheinung des grossen Lautenisten ist durch einen Kupferstich auf die Nachwelt gekommen.[2]) Der Stich ist von „B. Folin", d. h. dem Venetianer Bartolommeo Follino, der sich zeitweise in Dresden aufhielt, nach einem Gemälde von Balthasar Denner ausgeführt. Den Verbleib des Gemäldes kann ich nicht nachweisen. Es ist vielleicht 1729—30 gefertigt worden, da Denner um diese Zeit in Dresden weilte, um August den Starken zu porträtieren.

Der Stich zeigt in einer Kartusche ein von einer mächtigen Allongeperücke umwalltes Haupt. Unter hoher, etwas spitz zulaufender Stirn blicken, von weitgeschwungenen Brauen überwölbt, schlaue, aber wohlwollende Augen drein. Eine lange, leicht gebogene Nase gibt dem Antlitz Kraft. Der Mund ist fein geschnitten, die Kinn- und Halspartie zeigt

---

[1]) Laut Fürstenau: Kapelle, S. 157, 167, 178 und Dokumenten im Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv Loc. 910 Vol. III und Loc. 911 Vol. X.

[2]) Er ziert als Titelbild den 1. Band der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste" (Leipzig 1765). Im Texte der „Bibliothek" wird jedoch nirgends darauf Bezug genommen. Siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes.

Digitized by Google



GARTEN UND RÜCKSEITE VON BACHS GEBURTSHAUS IN EISENACH

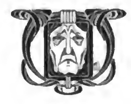
Digitized by Google

Fülle und Behäbigkeit. Im ganzen hat man den Eindruck einer bedeutenden Persönlichkeit, der im gleichen Masse Energie wie Herzensgüte eigen ist. Im Sockel der architektonischen Umrahmung befindet sich die Inschrift:

> Sylvius Leopold Weiss.
>
> Gebohren in Breslau den 12. Octobr. 1686.
>
> Gestorben in Dresden den 15. Octobr. 1750.
>
> Es soll nur Sylvius die Laute spielen.
>
> v. Koenig.

Der in winzigen Schriftzügen angegebene Verfasser war zweifellos der Dresdner Legationsrat Friedrich August von König, der Sohn des bekannten Hofpoeten Johann Ulrich von König. Seit früher Jugend mit den Dresdner Verhältnissen vertraut, war er gewiss auch ein Freund von Weiss. Mithin dürfen seine Angaben von dessen Geburts- und Todesdatum wohl als zuverlässig betrachtet werden. Das Sprüchlein, das er ihm widmet, drückt in rührender Naivität die allgemeine Beliebtheit des Künstlers aus.

Der einstmals über ganz Europa erstrahlende Ruhmesglanz Sylvius Leopold Weiss' ist längst erloschen. Zwar wurzelte die Hochachtung vor dem grossen Lautenmeister bei seinen Zeitgenossen so tief, dass sich sein Name auf die nächsten Generationen forterbte, — noch war aber kein Jahrhundert seit dem Tode des Künstlers verflossen, da waren auch die Letzten dahin, die sein Lob verkündet, da war er verschollen, vergessen: das Schicksal aller Virtuosen, auch der gefeiertsten. Doch Weiss war mehr als blosser Virtuos. Er war ein intelligenter Kopf, der alle noch lebensfähigen Potenzen der alten Lautenkunst zusammenzufassen und sie mit Geschick und Energie inmitten der siegreich über die Welt dahinbrausenden Stürme der neuen Kunst ehrenvoll zu behaupten wusste. Deshalb sollte ihm auch die Nachwelt die Achtung nicht versagen.



Digitized by Google



WO SITZT DIE TECHNIK? LÄSST SICH DIE HAND FÜR DIE TECHNISCHEN AUFGABEN VERVOLLKOMMNEN?

von Woldemar Schnée-Berlin

Trotzdem sich die zweite Frage eigentlich selbst beantwortet, wird die Möglichkeit und gar die Notwendigkeit der Ausbildung der Hand noch immer häufig genug von namhaften Künstlern und Lehrern angezweifelt und bisweilen sogar verneint. Es ist dies bestimmt ein vorschnelles und darum falsches Urteil, und gründet sich — pardon für das harte Wort — auf Unwissenheit. Denn es ist längst erwiesen, dass sich menschliche Organe und Gliedmassen für die höheren Zwecke der Kunst tatsächlich ausbilden und vervollkommnen lassen.

Wahre Kunst ist die aufs höchste entwickelte natürliche Anlage in uns. Für die gewöhnlichen Handhabungen des gemeinen Lebens genügt die Hand so, wie wir sie von der Natur erhalten haben, d. h., sie braucht für die Zwecke des gewöhnlichen Lebens nicht besonders trainiert oder vorbereitet zu werden.

Ungleich viel höhere Ansprüche stellt die Kunst, die Technik, an die menschliche Hand, und es versteht sich somit von selbst, dass sie für diese höheren Zwecke auch besonders präpariert, resp. trainiert werden muss.

Woher rührt nun eigentlich die irrige Meinung, dass jede Handkultur schädlich — zum mindesten aber zwecklos sei?

Die Ansicht, dass sie „schädlich" sei, rührt fraglos daher, dass leider Gottes von unberufener Seite so vielfach „Methoden", „Systeme" usw. aufgestellt wurden, die der Eigenart der Hand nicht entsprachen und diese daher schädigen mussten. Es gibt auch genug solcher Methoden und Systeme, die ärztlich zustimmend begutachtet wurden — weil eben die theoretische Erklärung logisch befunden und darum wissenschaftlich anerkannt wurde. Der wirklich Erfahrene weiss aber, dass manches „theoretisch" richtig sein kann und sich trotzdem „in praxi" absolut nicht bewährt. Daraus folgt, dass nur das System, nur das Verfahren sanktioniert werden darf, das auch die Feuerprobe der Praxis voll bestanden hat.

Die Ansicht, dass die Ausbildung der Hand auf mechanischem Wege „zwecklos" sei und die technische Anlage keineswegs zu fördern vermöge,

Digitized by Google





ist wohl auf eine Rede Emil Du Bois-Reymond's[1]) zurückzuführen, von der viele etwas gehört, die manche sogar gelesen, aber sicher nur sehr wenige auch ganz verstanden haben.

Jüngst noch liess mir einer unserer mit Recht gefeiertesten Konzertspieler durch eine Schülerin sagen: er habe zwar nichts dagegen, dass die junge Dame einen Kursus zur Ausbildung der Hand bei mir durchmache, sei aber doch der Überzeugung, dass die Technik im Gehirn sitze.

Und der Herr hat recht — aber nur zur Hälfte . . . gerade zur Hälfte hat er recht.

Das, was wir Begabung, Talent, Genie nennen, sitzt nämlich im Gehirn, und zwar am Boden des vierten Ventrikels in der grauen Substanz. Wenn hier nicht die Anlage zur Ausführung ungeheurer Geschwindbewegungen vorhanden ist, dann kann der betreffende Übende seine Hand und seinen Arm trainieren so viel er will — er wird doch nichts bemerkenswertes erreichen. Fälle dieser Art sind mir unter mehreren hundert nur drei vorgekommen, was dafür spricht, dass sie allerdings sehr selten sind. Denken wir uns beispielsweise einmal hundert gleichaltrige, möglichst gleichmässig körperlich und geistig entwickelte Musikschüler, die sämtlich drei Jahre hindurch unter ganz gleicher Anleitung genau dieselben Übungen vier Stunden lang täglich üben — so wird es sich sicher am Ende dieser Zeit zeigen, dass einzelne weiter vorgerückt, andere mehr zurückgeblieben sind. Nehmen wir nun den am weitesten Vorgeschrittenen und stellen ihn neben den am meisten Zurückgebliebenen, so wird zwischen beiden zweifellos ein sehr bedeutender Unterschied in der technischen Fertigkeit zu konstatieren sein. Damit ist denn doch wohl auch der Beweis dafür erbracht, dass Genie nicht, wie Newton annahm, völlig gleich bedeutend mit Ausdauer ist, sondern dass hervorragende Befähigung eine besondere Anlage in der grauen Hirnrinde zur Voraussetzung hat.

Wer sich einer bestimmten Kunst widmet, der prüfe sich sorgfältigst, ob er für diese auch genügend beanlagt ist. Denn wenn das nicht der Fall, so wird er es nun und nimmer auf eine höhere Stufe bringen können.

Diese Anlage sitzt also bestimmt und zweifellos im Gehirn. Jede Anlage muss jedoch entwickelt und ausgebildet werden, sonst ist sie zweck- und wertlos und geht verloren.

Die für uns in Betracht kommende Hauptfrage lautet nun:

Auf welche Weise wird eine vorhandene Anlage am ausgiebigsten und ehesten entwickelt und ausgebildet . . . wie züchte ich den Keim am zweckmässigsten, dass er baldigst zur reifen Frucht werde?

---

[1]) „Über die Übung". Rede, gehalten zur Feier des Stiftungstages der militärärztlichen Bildungsanstalten. Berlin 1881. Verlag von August Hirschwald.

Digitized by Google




Jede bewusste und willkürliche Bewegung setzt die Absicht oder den Willen hierzu voraus, denn alle unsere auf einen bestimmten Zweck hinzielenden, willkürlichen Bewegungen geschehen auf Veranlassung ganz bestimmter Willensimpulse, die wieder in ganz bestimmte Regionen der grauen Hirnrinde einsetzen, etwa wie der Klavierspielende in die Klaviatur seines Instruments. Insofern bedeutet also Üben in erster Linie „Übung des Zentralnervensystems". Das ist eben der neue Gesichtspunkt, auf den Emil Du Bois-Reymond nachdrücklich hingewiesen hat und mit dem er bewiesen, dass „Üben" nicht nur Übung des Muskelsystems bedeutet, sondern auch Übung des Zentralnervensystems. Auf Seite 20 der oben angeführten Rede klagt er ferner, dass man in den physiologischen Lehrbüchern meist vergebens nach Belehrung über Übung suche . . . „kommt sie vor, so sind meist damit nur die sogenannten Leibesübungen gemeint und werden als Übungen allein des Muskelsystems hingestellt; daher nicht zu verwundern ist, dass ärztliche Laien, Turnlehrer und Schulmänner, sogar Ärzte allgemein dasselbe glauben".

Um so erfreulicher ist es, dass er mit seiner kleinen, kaum 44 Druckseiten umfassenden Rede viel zur Klärung dieser Frage beigetragen hat; steckt in ihr doch mehr Weisheit, als in manchem dickleibigen Lehrbuch. Aber man muss ihn auch recht verstehen. Ihm war nur darum zu tun, nachzuweisen, dass jede Übung nicht nur eine Vervollkommnung des Muskelsystems bewirkt (wie man früher glaubte), sondern, dass sie auch eine Vervollkommnung des Zentralnervensystems, und noch dazu in erster Linie, bedeutet. Für dieses Licht, das er uns aufgesteckt hat, sind wir ihm grossen Dank schuldig, denn es ist von weitesttragender Bedeutung für die Beurteilung pathologischer Fälle. Nur darf man nicht radikaler sein wollen, als er es selbst war. Das sind aber jene Musiklehrer, die nun behaupten, dass Üben ausschliesslich das Zentralnervensystem (oder kurz: das Gehirn) entwickle und vervollkommne, während es für den peripheren Teil, worunter Schulter, Arm, Hand und Finger zu verstehen sind, bedeutungslos sei. Das ist ein geradezu verhängnisvoller Irrtum, ganz dazu angetan, die an sich schon überaus schwierige Frage über „Zweck, Wesen und Wirkung des Übens" nur noch mehr zu verdunkeln.

Zweierlei — die zahlreichen Hand- und Armerkrankungen und die ungeheuren Anforderungen von seiten der Lehrer an ihre Schüler zwecks technischer und Fingerübungen — zeugt davon, dass durch Übertreibung und durch Unterlassung viel gesündigt wird.

Nachdem ich nunmehr bedingungslos zugegeben habe, dass beim Üben in erster Linie das Zentralnervensystem entwickelt wird, muss ebenso bedingungslos zugestanden werden, dass Üben in zweiter Linie — was aber genau ebenso wichtig ist — den peripheren Teil vervollkommnet, indem es:

Digitized by Google

1. die für das Spiel in Betracht kommenden Muskeln und Sehnen kräftigt;
2. die Gelenkbänder geschmeidiger und, wo erforderlich, auch stärker macht;
3. die äussere Haut der Hand — und zwar in der Hohlhand wie zwischen den Fingern — elastischer und nachgiebiger macht.

Wenn an dem Rumpfe eines Menschen, dessen Hirn ebenso virtuos beanlagt ist wie das eines Paganini, zwei Arme sitzen von der bedeutenden Kraft und Ungeschmeidigkeit eines Schmiedes, dann nützt ihm sein Genie nicht das allergeringste, weil das Zentral-Nervensystem einfach nicht imstande ist, die in der Muskulatur, den Bandmassen und der Haut sitzenden Widerstände oder Hemmnisse zu überwinden. Denn erstens ist das Missverhältnis zwischen Beuge- und Streckmuskulatur von Hand und Fingern ein zu grosses; zweitens sind die Gelenkbänder viel zu straff und unelastisch, wodurch die Geschwindbewegungen in den Gelenken sehr erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht werden; und drittens setzt ebenso die straffe, unelastische Haut allen Spreizbewegungen, bei weiten Griffen, schwierigen Akkorden und selbst Arpeggien, einen nicht zu überwindenden Widerstand entgegen.

Hiernach wird es jedem Unbefangenen einleuchten, dass das Gehirn resp. die Kraft des Willens nun und nimmer imstande sein können, die eben geschilderten Widerstände (bei Ausführung von Geschwindbewegungen) siegreich niederzuwerfen. Und so dürfte es nicht schwer zu begreifen sein, dass eine verständige Behandlung — d. i. ein absolut richtiges Training — des Armes das geeignetste Mittel sein muss, diese Hemmungen, die sich der virtuosen Hirnbeanlagung entgegenstellen, zu beseitigen, und zwar so weit der individuelle, natürliche Bau der Hand und des Armes das überhaupt zulässt.

Nur um den Bewegungsmechanismus — den zentralen wie den peripheren — dem Verständnisse näher zu bringen, stellte ich hier die Extreme einander gegenüber. Aber nehmen wir auch ein weit weniger genial beanlagtes Gehirn und weit weniger ungünstig beschaffene Arme und Hände, so bleibt doch noch immer eine ganz gewaltige Differenz bestehen zwischen dem Ausführen*wollen* des zentralen Teils (Gehirn) und dem Ausführen*können* des peripheren Teils (Arm und Hand).

Und da sollte sich wirklich kein Verfahren ersinnen lassen, Schulter, Arm, Hand und Finger gefügiger zu machen, damit die Willensimpulse vollkommener zum Ausdruck gelangen können?

Der Beweis dafür, dass die technischen Übungen auf dem Klavier und den Streichinstrumenten die Hand keineswegs bis an ihre letzte, mögliche Grenze auszubilden vermögen, ist dadurch erbracht, dass selbst fertige Virtuosen nach absolviertem Handtraining stets selbst konstatierten, dass durch die lokalisierte Stärkung der Streckmuskeln die Läufertechnik, die Staccati

Digitized by Google

und die Oktavengänge an Leichtigkeit gewonnen haben, wie auch, dass die Greiffähigkeit der Hand für weite und gebrochene Akkorde merklich zugenommen hat; letzteres infolge spezieller Ausbildung der Spreizmuskeln und systematisch-sachlicher Dehnungen der Haut.

Aus dem Vorangegangenen erhellt, dass es eine nicht zu rechtfertigende Unterlassungssünde ist, bei der so schwer ins Gewicht fallenden technischen Frage die Tatsache einfach zu ignorieren, dass ein richtiges Handtraining die technische Fertigkeit bei dem Individuum weiter zu führen vermag, als dies ohne spezielle Erziehung der Hand möglich ist.[1])

[1]) Näheres über das Handtraining findet sich in meiner kleinen Schrift: „Verfahren zur Ausbildung der Hand für die höhere Technik".



Digitized by Google



BÜCHER

120. **Traugott Heinrich: Studien über deutsche Gesangsaussprache. Ein Beitrag zur Gewinnung einer deutschen Sangeskunst. Verlag: Alexander Duncker, Berlin.**

Der wertvollste Teil der vorliegenden Arbeit ist ohne Zweifel das mit Sorgfalt und Gründlichkeit zusammengestellte Literaturverzeichnis, das etwa die Hälfte des ganzen Bandes — 118 Seiten — einnimmt und die wichtigsten zur Gesang- und Sprachtheorie in Beziehung stehenden Schriften vom vierzehnten Jahrhundert bis in unsre Zeit umfasst. Es beginnt mit Dante's Lehrbuch über die Volkssprache („De eloquentia vulgari") und schliesst mit den einschlägigen Veröffentlichungen des Jahres 1904. Dass selbst ein so reichhaltiges Verzeichnis nicht erschöpfend sein kann, ist selbstverständlich; auch dass der Verfasser zugibt, nicht alles, was er anführt, auch gelesen zu haben, kann bei der Fülle des Stoffes nicht wundernehmen. Ausser dem genauen Titel, der Zeit und dem Ort des Erscheinens finden wir bei den wichtigeren Werken auch kurze Inhaltsangaben oder ausführliche Zitate und Verweisungen auf verwandte oder widersprechende Ansichten anderer Autoren; ein einfaches, praktisches Namenregister erleichtert die Auffindung aller angeführten Werke. Hat der Verfasser durch die mühevolle Aufstellung dieses Literaturverzeichnisses der gesangtheoretischen Wissenschaft einen unbestreitbaren Dienst erwiesen, so dürfte vieles, was er an eigenen Betrachtungen bietet, auf entschiedenen Widerspruch stossen. Schon die äussere Form seiner Rechtschreibung befremdet in hohem Masse. Die Kleinschreibung der Hauptwörter, die ja von manchen Philologen befürwortet und angewandt wird, mag noch als Geschmackssache gelten, obwohl nicht recht einzusehen ist, warum der Verfasser für den Satzanfang die grossen Buchstaben beibehält. Er selbst schreibt (S. 186): „Das geschriebene soll auch leicht gelesen werden . . . Wir lesen nicht buchstaben sondern wortbilder, und je charakteristischer das aussehen derselben ist, um so leichter fällt uns das lesen." Warum also unterdrückt er die Charakteristik des substantivischen Wortbildes, wenn er doch die grossen Buchstaben an andern Stellen anwendet? Dass er ck durch kk ersetzt, mag in dem Streben nach lautgetreuer Schreibart seine Rechtfertigung finden. Aber wie viele „gebildete Deutsche" werden dem Verfasser in seiner Unterscheidung von ai und ei folgen? Er schreibt „zwai zaichen", aber „begreiflicher weise", und gibt durch diese doppelte Schreibung des ei-Lautes seinem Buch einen äusserst bunten und fremdartigen Anstrich. Die Ersetzung der Laute äu und eu durch aü und eü ist rein willkürlich, da sie nicht einmal phonetisch richtig ist. Überhaupt ist es verwunderlich, dass der Verfasser, der sich in seinem ganzen Buche auf einen einseitig deutschen Standpunkt stellt und auch die Schaffung der neuen deutschen Rechtschreibung als politisches Einigungsmittel würdigt, nun seinerseits in der Schreibung einen ganz eigensinnigen, seltsamen Weg geht. Und seltsam wie seine Anschauungen über Sprach- und Lautrichtigkeit ist auch seine Behandlung historischer und gesangskünstlerischer Fragen. Der Untertitel seines Buches: „ein Beitrag zur Gewinnung einer deutschen Sangeskunst" lässt durchblicken, dass der

Digitized by Google



Verfasser das Bestehen einer deutschen Gesangskunst für jetzt noch in Abrede stellt. Hand in Hand damit geht die kühne Behauptung, dass man den heutigen deutschen Sänger „nicht verstehe", die wir gleich an der Spitze der „Vorbemerkungen" finden. Wer in den letzten zwei Jahrzehnten den Liederabenden von Amalie Joachim, Lilli Lehmann, Raimund von Zurmühlen und Ludwig Wüllner beigewohnt hat, wird solche Bemerkungen nur mit Achselzucken lesen. Dass durch Richard Wagners mächtige Einwirkung gerade die Sprachbehandlung in der deutschen Gesangskunst eine bedeutende Vervollkommnung erfahren hat, sollte doch gerade von einem Theoretiker, der sich im übrigen ganz auf Wagners Standpunkt stellt, am wenigsten geleugnet werden. „Es fehlt eben anerkanntermassen an einer durchgeführten deutschen sangesweise" heisst es auf Seite 122. Wie man derartige Behauptungen mit der Tatsache in Einklang bringen kann, dass die herrliche Lyrik der deutschen Liedermeister Schubert, Schumann, Franz, Brahms seit Jahrzehnten unsre Hausmusik und unsre Konzertsäle beherrscht und in Künstlern wie Julius Stockhausen und anderen vollendete Dolmetscher gefunden hat, ist schwer begreiflich. Wenn der Verfasser auf Seite 190 sogar von der „verwälschung unsrer musik" spricht, so kann man das nur als einen Kampf gegen Windmühlen bezeichnen. Ja, auch das Vorhandensein einer einheitlichen neuhochdeutschen Schriftsprache leugnet er, indem er unwesentlichen dialektischen Eigentümlichkeiten und ganz unwichtigen Schulfragen über Orthoepie und Rechtschreibung einen ungebührlichen Wert beilegt. Die Tatsache, dass seit dem 16. Jahrhundert in Deutschland eine literarische Einheitssprache besteht, wird doch durch geringe Schwankungen in Aussprache und Rechtschreibung, wie sie zurzeit noch vorkommen und immer vorkommen werden, nicht aus der Welt geschafft. Eine lebende Sprache ist eben ein in steter Entwicklung begriffenes organisches Gebilde, das in Einzelheiten immerhin verbesserungsbedürftig sein mag, in andern Fällen aber auch dem subjektiven Geschmack mit Recht Raum gibt. Gerade der Verfasser macht von dieser Freiheit einen weitgehenden Gebrauch, denn er bedient sich einer schwerfälligen, mit gequälten Verdeutschungen gespickten Ausdrucksweise, die von der natürlichen Sprache eines „gebildeten Deutschen" unsrer Zeit himmelweit abweicht und oft geradezu unverständlich ist. Welcher meiner Leser z. B. vermag sich bei dem Ausdruck „färbige diesse" etwas zu denken? „Färbig" (für farbig oder gefärbt) ist überhaupt kein Hochdeutsch, und verschlissene Worte wie „galme" und „diesse" (für Vokale und Konsonanten) sollte man in der Rumpelkammer lassen, aus der sie irgendeine Gelehrtenmarotte hervorgeholt hat. Leider gestattet mir der Raum nicht auf alle Einzelheiten einzugehen. Nur eins will ich aus der Fülle des Anfechtbaren herausgreifen: unsre deutschen Doppelvokale, deren es für die Aussprache bekanntlich nur drei gibt, bezeichnet der Verfasser ganz willkürlich als „Monophthonge", während es doch einleuchtet, dass sie — selbst bei der vom Verfasser vorgeschlagenen gesangstechnischen Behandlung — aus der Aufeinanderfolge verschiedener Vokale bestehen und daher zum mindesten den Namen Diphthonge verdienen. Die Vorschrift, bei einem solchen Doppellaut allmählich vom ersten zum zweiten Vokal überzugehen, d. h. die ganze Reihe der Zwischenfärbungen zwischen dem Anfangs- und dem Endvokale zu durchlaufen, führt natürlich zu Ungereimtheiten, sobald es sich um Melismen und Koloraturen handelt. Dem Verfasser ist wohl selbst nicht klar, wie nach dieser Vorschrift etwa die Stelle aus dem „Freischütz":



Digitized by Google



ausgeführt werden könnte, und er kommt denn auch seiner Theorie zuliebe zu dem Schluss, die „der absoluten Musik entlehnten Koloraturen" als „Sprachstammelei", als „Verirrung der Gesangstechnik", als „Undeutschheit" und „Artistentum" zu brandmarken. Dass diesem Verdammungsurteil nicht nur Seb. Bachs gesamte vokale Kunst, sondern auch zahlreiche Stellen des „Tristan" und des „Siegfried" verfallen müssten, scheint ihn nicht anzufechten. Denn die Hauptsache ist ihm der Kampf gegen den von ihm behaupteten Romanismus in der deutschen Gesangskunst. Aber wenn er auch in seinen theoretischen Ausführungen ganz einseitig das musikalische Element in der Gesangskunst zugunsten des sprachlichen hintansetzt, so wird es ihm schwerlich gelingen, unsern Sängern und Gesanglehrern die Überzeugung zu rauben, dass sich in einem idealen Gesangsstil Schönheit des Tons und Charakteristik der Sprache harmonisch zu vermählen haben, und dass die sichere Grundlage jeder gesanglichen Schulung wohl für alle Zeiten in gewissenhaften musikalischen Tonbildungsstudien bestehen wird. In diesem Sinne kann auch die Beschäftigung mit den vokalreichen romanischen Sprachen dem deutschen Sänger nur von Vorteil sein, ganz abgesehen von dem allgemeinen Bildungswert, den das Studium fremder Sprachen an sich bietet. Auch der seit Jahrhunderten in der Musik eingebürgerte Gebrauch italienischer Kunstausdrücke, gegen den der Verfasser zu Felde zieht, hat seine grossen Vorzüge. Musik ist im höchsten Sinne eine Weltsprache, die die Völker bindet, nicht trennt, und ihre Allgemeinverständlichkeit wird durch die Anwendung der italienischen Vortrags- und Tempobezeichnungen nur gefördert, während die von Schumann und Wagner versuchte, aber keineswegs streng durchgeführte Verdeutschung solcher Ausdrücke beide Meister schliesslich zu einem stillosen Sprachgemengsel geführt hat. Ernst Wolff

121. **Max Richter:** Moderne Orgelspielanlagen in Wort und Bild. Verlag: de Wit, Leipzig.

Der Verfasser empfindet die Uneinheitlichkeit in der Anlage unserer Orgeln als einen Mangel und möchte allgemeingültige Prinzipien besonders für die Einrichtung der Spieltische aufstellen. Sein Werk ist aber zu kritiklos gehalten, um wirklich Klarheit zu schaffen. Eine gut gebaute konkave Pedalklaviatur scheint er nicht erprobt zu haben, sonst würde er die „grossen Winterschuhe der pommerschen Organisten" und anderes mehr nicht dagegen anführen. Gerade die grundlegenden spieltechnischen Fragen werden nicht diskutiert. Über das Problem, ob man die Koppeln und die Kombinationszüge im Pedal oder in den Manualleisten anlegen soll, lässt er sich nicht aus. Statt interessante Musterdispositionen aufzustellen, verfällt er ins Schematisieren. Befremdlich ist die Behauptung, dass die „feineren Streichinstrumente wie Äoline, Harmonika, Vox céleste, Dolce erst bei grösseren Orgeln auftreten". Den ausländischen Orgelbau scheint er nicht aus eigener Anschauung zu kennen. Die Probleme der Intonation werden kaum gestreift. Alles in allem: eine populäre Schrift, im schlechten Sinne des Worts. Der Stil ist merkwürdig nachlässig, z. B. S. 33: „Der Stosstremulant kann seinen Grund in einem Pedalventil haben". Noch schlechter geschrieben ist ein aus der Zeitschrift für Instrumentenbau ausgeschnittener Bericht über die neue Orgel zu Mülhausen i. E., mit dem die Darstellung, man weiss nicht warum, schliesst. Wie ein Verfasser, der über Orgelbau schreibt, eine solche Reklame für das Organola aufnehmen kann, ist unbegreiflich. Die elsässischen Organisten haben es als eine Schmach empfunden, dass diese plebejische Erfindung in ihrem Lande zuerst an einer grösseren Orgel angebracht wurde. Vielleicht hätte die Firma Walker, die im Reichsland sich so viel Sympathie erworben hatte, besser daran getan, sich für die Verbreitung ihrer zweifelhaften Erfindung den Umstand nicht zunutze zu machen, dass an dieser grossen Orgel, in der Person des Herrn Schlochow, ein Organist sitzt, der es, wie es scheint, nicht für ratsam hält, seinen

Digitized by Google

Hörern in Kirche und Konzert die grösseren alten und neuen Orgelwerke mit seinen eigenen Händen und Füssen vorzuführen. Bemerkt sei, dass dem Organolavirtuosen der Titel Musikdirektor, der ihm in jenem Artikel beigelegt wird, nicht zukommt. Dass der Ton der restaurierten Orgel zu Mülhausen „französischen Glanz" besitzt, kann nur der behaupten, der noch nie eine französische Orgel gehört hat.

Dr. Albert Schweitzer

122. **Otto Waldapfel:** Musikalisches Idealwissen. Verlag: Oskar Baumann, Dresden.

Wer unsre Zeit als unoriginell und ledern empfindet, lese dies Buch; es bemüht sich nicht, aus hundert vorliegenden das hunderteinste zu machen, sondern bringt zahlreiche gute Gedanken eines zweifellos feinen Kopfes. Und zwar in einer Form, die, nicht ohne jede Mühe verständlich, zunächst sichere Heiterkeit auslöst. Ob sich Waldapfel in seinem Loschwitzer Gelehrtenstübchen in diese seltsame Form so hineingesponnen hat? Denn möglich bliebe noch die Annahme, es könnte eine geistreiche Verironisierung deutscher Ästhetik und ihrer Kritiker im Spiel sein. Da liest man Worte wie: Veraussenheitlichung, Ruheit, Zwischenkommnis, mischverhältiger Ausgleich, Mischklanglichkeiten, Drittmischwertwirkung, Phonitik, Systim, Ithopathitik. Wer schon als Knabe an der deutschen „I-Sprache" seine helle Freude hatte, wie gewiss so mancher von uns, wird auch diesen Brauch, jedes griechische Etha mit i wiederzugeben, sympathisch finden und ungern den Einwurf hören, dass dann ja auch das „Bä" der homerischen Schafe „Bi" gelautet haben müsste. Ein Altphilologe soll zur reinen Philosophie übergegangen sein, um trotzdem die I-Theorie noch beweisen zu können und nicht schreiben zu müssen: System, Phonetik, Ethopathetik. Die Schrift sucht die speziellen und allgemeinen Begriffe musikalischen Schaffens bei Aristoxenos durch Entlastung von allem historisch Beschränkenden zu Werten von Allgemeingültigkeit hinaufzuführen; von ihrem spezielleren Inhalte lässt sich kaum ein Begriff geben. Wer Originale liebt, der lese sie.

Dr. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

123. **J. A. Fuller Maitland** und **W. Barclay Squire:** Ausgewählte Stücke aus dem Fitzwilliam Virginal-Book. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Ausgabe dieser Stücke altenglischer Klavierkunst, die William Bird, Thomas Morley, John Bull und andere bedeutende Meister aus dem Zeitalter der Königin Elisabeth berücksichtigt, würde mit rückhaltloser Freude zu begrüssen sein, wenn sie ein wenig mehr praktisch angelegt wäre. Praktisch in doppelter Weise: einmal ist meines Erachtens die Auswahl aus dem wichtigen Klavierbuche nicht derart, dass sie beim grossen Publikum lebhafter Teilnahme begegnen oder für die altenglische Kunst wecken wird, und dann (was das Schlimmere ist) fehlt der Ausgabe das Wichtigste: die Angabe über die Ausführung der Verzierungen, die auch in der älteren englischen Klaviermusik Legion sind. Wer das bis in Bachs Zeit erhaltene Zeichen ≶ und seine bei den einzelnen Autoren verschiedene Lösung kennt, weiss von vornherein, dass der Laie bei der Wiedergabe von derlei Stellen auf unüberwindbare Schwierigkeiten stösst. Auf sie hätte eine praktischen Zwecken dienende Ausgabe aber vor allem Rücksicht nehmen und auch mehr dynamische Zeichen, als geschehen, beifügen müssen. So fürchte ich, der Liebe Mühe wird hier fast umsonst gewesen sein, was um so mehr zu bedauern ist, als bei uns trotz aller Hinweise die Mehrzahl der Musik treibenden Menschen noch immer keine rechte Ahnung davon hat, wieviel Kraft, Gesundheit und Schönheit in der alten englischen Melodik, wieviel tüchtigstes Können in ihrer Kontrapunktik steckt.

Digitized by Google

124. **Hausmusik aus alter Zeit.** Intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14. bis 15. Jahrhundert. In ihrer Originalgestalt in die heutige Notenschrift übertragen ... von Prof. Dr. Hugo Riemann. I. Heft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine Ausgabe, an der jedermann seine helle Freude haben muss! Genaueste Bezeichnung macht die Ausführung tüchtigen Musikern verhältnismässig leicht. Ein knappes Vorwort unterrichtet über notwendige Einzelheiten. Für die wertvolle Kulturarbeit, die Riemann mit diesen Ausgaben leistet, werden ihm hoffentlich recht viele Kreise Dank wissen. Das Heft enthält ein Madrigal von Dom Paolo da Firenze (von 1350 ca.), eine Canzon ballata des Fr. Landino (1325—1397) u. a., macht also gebildeten und ernsten Laien insbesondere solche Musikstücke zugänglich, die im allgemeinen selbst diesen verschlossen sind. Die Beschäftigung mit diesen Kompositionen ist nicht allein nutzbringend, sondern auch ästhetisch durchaus erfreulich. Die Instrumentalstimmen können ein- und mehrfach besetzt werden. Prof. Dr. Wilibald Nagel

125. **Vítězslav Novák:** „Von ewiger Sehnsucht". Tondichtung für grosses Orchester. op. 33. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Opus 33! Und man hat noch nichts oder doch nur sehr, sehr wenig vom Autor gehört. Die Böhmen spielen, glaub' ich, ein Quartett dieses ihres Landsmannes; dadurch ist einem der Name wenigstens schattenhaft bekannt. Das wäre weiter nicht verwunderlich, müsste Novák zu den Notenschreibern gezählt werden, von denen dreizehn aufs Dutzend gehen. Das will mir aber nach seiner Tondichtung „Von ewiger Sehnsucht" durchaus nicht scheinen. Es geht im Gegenteil von diesem feingearbeiteten Orchesterstücke eine merkwürdig zwingende Stimmung aus, die darauf deutet, dass Novák ein Poet sei. Er hat sein Werk auf eine der Skizzen aus Andersens „Bilderbuch ohne Bilder" gegründet, auf jene Erzählung vom wilden Schwane, der sich ermattet von seinen Gefährten trennt und ihnen am nächsten Morgen nachzieht, „aber er flog allein mit der Sehnsucht in seiner Brust, einsam flog er über die blauen, die schwellenden Wasser." Das ist eine Programm-Musik, gegen deren Vorwurf auch der Feind dieses Genres nichts einwenden könnte. Es ist ein rein seelisches, durchaus musikalisches Thema. Und musikalisch ist diese Tondichtung, die keiner Erläuterung bedarf, vom Anfang bis zum Ende behandelt. Eine grosse Wellenlinie ist ihr graphisches Bild; pianissimo geht es an und pianissimo verschwebt es, dazwischen liegen bedeutsame Erhebungen, prachtvolle Steigerungen und starke Ausbrüche innerer wie äusserer Art. Dieses wogende crescendo und decrescendo zerreisst aber keineswegs die leidenschaftlich ernste Grundstimmung, die vielmehr etwas von jener suggestiven Monotonie hat, wie wir sie ähnlich beim Finnen Sibelius finden. Alles in allem macht die Musik den schönen Eindruck, aufs tiefste empfunden, nicht ergrübelt zu sein, trotzdem sie durchaus nicht auf den keuschen Pfaden der allzuoft berufenen „schlichten Natürlichkeit" wandelt. Sehr viel wird, wie man es nach dem Thema auch erwarten kann, den Holzbläsern zu sagen überwiesen; sie müssen mit den Streichern zusammen am meisten von der ewigen Sehnsucht singen. Es wäre zu wünschen, dass sich tüchtige Orchester des Werkes annähmen, um zu erproben, ob der lebendige Klang dem entspreche, was das Notenbild der Partitur verheisst.

126. **Felix Weingartner:** Frühlings- und Liebeslieder (Gedichte von Mörike) für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 41. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Soll man nach Wolf noch Gedichte von Mörike in Musik setzen? Warum nicht, falls es mit Genie geschieht: die Welt spiegelt sich in jedes Menschen Seele anders und bleibt doch dieselbe Welt. Auch hat Wolf den Mörike nicht mit Haut und Haar komponiert. Ob freilich Weingartner das Genie sei, das ohne Gefahr die Nachfolge Wolfs wagen

Digitized by Google

dürfe: diese Frage lässt sich nicht ohne weiteres bejahen. Erscheinen doch die meisten der Lieder mehr als artistische Willensakte des feingebildeten Talentes, denn als die notwendigen Erzeugnisse eines Genies! Missachten darf und soll man sie darum aber nicht. Die Stücke „Datura suaveolens", „An die Geliebte" und „Anakreon" sind schön und haben gebändigte Glut. „Ein Stündlein wohl vor Tag" wäre nicht übel geraten, mutete nicht die Exklamation der Betrogenen opernhaft an. Der mixolydische Ton im Gedicht „An meine Mutter" wirkt gewaltsam, wie auch der Humor z. B. der „Ritterlichen Werbung" nicht überzeugt; seine Schlichtheit gleicht dem gewollt Herablassenden, das mancher dem „Volke" gegenüber gebraucht. Besser, d. h. künstlerisch echter ist das Volkstümliche in „Jedem das Seine" getroffen, besser vor allem auch als in dem, die Brahms-Studien seines Autors verratenden „Jägerlied", worin die Musik, die den Text der ersten Strophe erdrückt, kaum aus den Worten herausgewachsen ist (das „Jägerlied" dürfte auch zu den Liedern zählen, die von Wolf ihre endgültige musikalische Fassung empfangen haben).

Paul Ehlers

127. **Max Reger:** Vier Lieder. op. 97. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Die vorliegenden vier Lieder zeigen Reger nicht von einer neuen Seite, sondern verstärken nur den Eindruck, den jeder unbefangene Kenner seit geraumer Zeit schon gewonnen haben dürfte: dass wir es in diesem Komponisten mit einem ganz eigenartigen Talente zu tun haben, das einerseits ganz neue, unbetretene Wege wandelt und im Suchen nach ungeahnten Klangwirkungen die Grenzen jeder Tonalität kühnlich überschreitet, andererseits aber über eine Kraft des Ausdrucks verfügt, die oft durch ihre Einfachheit überrascht. „Das Dorf" ist in zarteste, duftigste Stimmung getaucht, und die hohe Lage der Begleitung verleiht der zweiten Hälfte dieses Gesangsstückes etwas Schimmerndes, das Wiegenlied „Leise, leise weht, ihr Lüfte" ist in echter Liedform gehalten und wird den aufmerksamen Beurteiler dadurch besonders erfreuen, dass die linke Hand zunächst die gleichmässige Bewegung der Wiege andeutet, während die rechte in einer höchst eindrucksvollen, chromatisch abwärts steigenden und rhythmisch durch eine Synkope scharf cäsurierten Figur das leise Wehen kennzeichnet. Von der Stelle „Englein steiget" an übernimmt die Singstimme den wiegenden Rhythmus, während die Begleitung das Flüstern der Engel kennzeichnet. „Ein Drängen" ist wohl das bedeutendste Stück des Heftes. Hier weht ein grosser Zug vom ersten bis zum letzten Tone. „Der bescheidne Schäfer" tritt dagegen meiner Empfindung nach wesentlich zurück, wird aber als neckisches Zugabe- oder Schlussliedchen beim Publikum gewiss eine sehr gute Wirkung tun. Die Begleitung erfordert auch bei diesen Liedern Regers einen technisch und musikalisch vorzüglichen Pianisten; ja man kann sagen, dass die Klavierstimme an musikalischer Wichtigkeit weit über der Singstimme steht, welch letztere bisweilen durch gezwungene Deklamation auffällt.

128. **Rudolf Maria Breithaupt:** Sechs Lieder. op. 2. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gr. Lichterfelde.

Die vorliegenden Kompositionen einiger Gedichte von Fritz Wichert zeigen ein Talent, das seine Grenzen noch nicht kennt und, wie z. B. in „Schwermut" und „Das Fest der Sonne", Absonderlichkeit mit Originalität, gespreizten Ausdruck mit Pathos verwechselt. Aber gleich das erste Lied des Heftes „Auf sonniger Höhe" ist recht eindrucksvoll; am besten, weil am natürlichsten, ist das Lied „Rosen". Und zur schlichten Natürlichkeit muss man unsere jungen Komponisten in erster Linie ermahnen, da sie zum Grübeln und Künsteln, dem Zuge der Zeit folgend, ganz von selbst gelangen.

F. A. Geissler

Digitized by Google



Aus französischen Zeitschriften

MERCURE MUSICAL (Paris) 1907, No. 1. — Die Pariser Sektion der Internationalen Musik-Gesellschaft, die grösste Ortsgruppe dieser Vereinigung, hat die von Louis Laloy und Jules Ecorcheville herausgegebene Monatsschrift „Mercure musical" zu ihrem Organ erwählt und das „Bulletin français de la Société Internationale de Musique" mit dieser Zeitschrift vereinigt. Im Mercure sollen vorwiegend solche wissenschaftliche Arbeiten veröffentlicht werden, die ihres Gegenstandes oder ihres grossen Umfanges wegen nicht für die internationalen Zeitschriften „Sammelbände" und „Zeitschrift" der I. M. G. geeignet sind. Nach wie vor werden aber französische Mitglieder der I. M. G. auch an diesen beiden Veröffentlichungen mitarbeiten. — Der erste Aufsatz des jetzt bedeutend vergrösserten Mercure ist eine sehr interessante, lange Abhandlung über Lully von Romain Rolland („Notes sur Lully"). Der wertvollste Teil der Abhandlung ist das erste Kapitel, in dem Rolland seine Ansicht begründet, dass wir nach der Musik Lully's und Grétry's uns eine genaue Vorstellung von der Deklamation der französischen Schauspieler des 17. und des 18. Jahrhunderts bilden können. Rolland meint sogar, dass auch die richtige, dem Willen des Dichters entsprechende Deklamation deutscher Gedichte, besonders der freien Rhythmen, am besten erkannt werden könne aus der Vertonung dieser Gedichte durch die Zeitgenossen des Dichters; dass z. B. Goethe's Gedichte „Grenzen der Menschheit", „Prometheus" und „Ganymed" ähnlich so gesprochen werden müssten, wie Reichardt sie komponiert hat. Ein Vergleich der Komposition des „Prometheus" von Reichardt mit den Kompositionen von Schumann und Hugo Wolf würde uns nach Rolland's Ansicht Aufschluss geben über die im Laufe des Jahrhunderts eingetretenen Änderungen in der üblichen Deklamation der Schauspieler und Rezitatoren. Das ist ohne Zweifel eine falsche Ansicht; in Deutschland hat sich die Rezitation gewiss nie so eng an den Gesang angelehnt. Anders aber war es in Frankreich: Grétry hat selbst die Meinung ausgesprochen, dass der Besuch des Théâtre Français auch für den Musiker das beste Mittel sei, den richtigen Ausdruck der menschlichen Leidenschaften zu finden. Er suchte sogar durch Noten die Sprechweise der Schauspielerin Clairon („ses intonations, ses intervalles et ses accents") festzuhalten. Lully hat mit derselben Genauigkeit die Deklamation der Champmeslé studiert und gesagt: „Si vous voulez bien chanter ma musique, allez entendre la Champmeslé". Rolland führt mehrere Aussprüche von Zeitgenossen Racine's an, nach denen die Deklamation der französischen Schauspieler jener Zeit eine Art Gesang war („une espèce de chant"), ähnlich den Rezitativen Lully's. Noch am Ende des 18. Jahrhunderts scheinen die französischen Schauspieler in den Tragödien mehr gesungen als gesprochen zu haben; denn le Prévost d'Exmes erzählte 1779, dass die Schauspielerin Lecouvreur, als man sie den Monolog der Armida sprechen liess, zur Überraschung der Anwesenden, genau so sprach, wie Lully diese Worte in Musik gesetzt hat. Lully hat, nach Rolland, die Eigentümlichkeiten der Deklamation der

Digitized by Google

Schauspieler wohl ein wenig übertrieben, aber nicht wesentlich geändert. Lully duldete auch nicht, dass man seine Rezitative verzierte. Racine, der als ein sehr begabter Rezitator anerkannt wurde, hat der Champmeslé, die von Lully als Vorbild benutzt wurde, und andern Schauspielern genau die Betonung, in der sie seine Verse zu sprechen hatten, vorgeschrieben und das Heben und Senken der Stimme an manchen Stellen seiner Dramen schriftlich angegeben. Der Sohn Racine's behauptete sogar, dass die Champmeslé ohne diese Instruktion durch den Dichter zu künstlerisch wertvollen Leistungen unfähig gewesen sei. Die Freunde Lully's hielten diese Deklamation für ähnlich dem Gesang der griechischen Tragöden und betrachteten durchaus nicht, wie manche Italiener, die Rezitative als unwichtige und langweilige Zugaben zu den Arien, sondern als die Hauptteile der Opern. J. J. Rousseau dagegen war der Meinung, dass die französische Sprache („dont l'accent est si uni, si simple, si modeste, si peu chantant") sich gar nicht zu einer so leidenschaftlichen, schreienden Deklamation eigne. („Le vrai récitatif français ... ne se trouve que dans une route directement contraire à celle de Lully et de ses successeurs".) In den weiteren Kapiteln bespricht Rolland Lully's Humor, seine Schäferszenen und Tänze, seine Ouverturen („symphonies") und endlich seine Bedeutung und seine Popularität. — A. de Bertha veröffentlicht einen Aufsatz über „La musique des Hongrois". Er tritt der Ansicht Franz Liszt's entgegen, dass die ungarische Musik nur Zigeunermusik sei. Die Zigeuner seien erst am Ende des 14. Jahrhunderts in Europa erschienen; aber schon in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts habe der Bischof Gerhard von einer ungarischen Volksmusik gesprochen. Auch dass die ungarische Musik genau der Prosodie der Sprache der Ungarn und der mit ihnen verwandten Finnen entspricht, sei ein Beweis, dass die Zigeuner nicht die Schöpfer der ungarischen Musik sind. Die jahrhundertelange Unterdrückung der Ungarn durch die Türken sei daran schuld, dass die ungarische Musik sich nicht ebenso frei entwickelt hat wie die deutsche, die französische und die italienische. Es folgt eine aus, wie der Verfasser sagt, neuen Quellen geschöpfte Darstellung der Geschichte der ungarischen Musik von dem Ende des Mittelalters bis zu unserer Zeit. — Louis Laloy schreibt über „Le chant grégorien et la musique française".

COURRIER MUSICAL (Paris) 1907, No. 3—9. — Heftige Angriffe auf die deutsche, besonders die Berliner Musikkritik enthält M.-D. Calvocoressi's Aufsatz „Le ‚cas d'Indy' en Allemagne" (No. 7). Er behauptet, dass alle in Deutschland stattfindenden französischen Konzerte, z. B. die von Ferruccio Busoni in Berlin und von José Lasalle in München veranstalteten, von den deutschen Kritikern herb ironisch oder mit höhnischen Ausdrücken des Mitleids besprochen würden („commentaires âprement ironiques ou bien dédaigneusement apitoyés"). Wie vor wenigen Jahren Saint-Saëns, so behandle man jetzt César Franck, Vincent d'Indy und Debussy. Er führt auch einige Stellen aus deutschen Zeitschriften an, die seiner Meinung nach von einer feindseligen Stimmung der Deutschen gegen die französische Musik zeugen. Besonders empört ist Calvocoressi über die Behandlung d'Indy's in Deutschland. Er gibt die Worte wieder, mit denen der angesehene englische Kritiker Edward J. Dent über das am 8. November 1906 von Busoni in Berlin veranstaltete Konzert, in dem d'Indy zwei eigene Symphonieen dirigierte, im „Monthly Musical Record" berichtete. Dent schrieb, die zahlreichen Zuhörer seien von d'Indy zu dem lautesten Beifall hingerissen worden; die Berliner Presse habe aber das ganze Konzert so abfällig beurteilt, dass der Komponist diese Kritik keiner Beachtung zu würdigen brauche. Kurz vorher, schreibt Calvocoressi, habe

Digitized by Google

die deutsche Presse lebhaft protestiert gegen einige Urteile über die deutsche Musik, die d'Indy gegenüber einem Vertreter des „Boston Evening Transcript" ausgesprochen hatte. Vincent d'Indy behauptete gegenüber dem Interviewer, dass der musikalische Geschmack der Franzosen dem der Deutschen weit überlegen sei, und betonte den grossen Wert alter französischer Meisterwerke, besonders Lully's und Rameau's. Calvocoressi erklärt zwar, dass es ihm fern liege, den Verdacht auszusprechen, die „herunterreissenden" deutschen Kritiken („éreintements") der Werke d'Indy's seien von dem Unwillen über dieses Interview diktiert worden; aber er betont doch, dass der Artikel in dem Bostoner Blatt gerade in der Zeit, als d'Indy's Konzert in Berlin stattfand, in Deutschland so viel besprochen wurde. Am Schluss sagt Calvocoressi, dass die Musik durchaus nicht die internationalste, auch den fremden Rassen am leichtesten verständlich zu machende Kunst sei. Die gegenseitige Beeinflussung der verschiedenen europäischen Völker sei auf dem Gebiete der bildenden Künste und dem der Literatur eine hundertmal lebhaftere, schnellere und tiefere als auf dem Gebiete der Musik. Von einzelnen individuellen Ausnahmen abgesehen, habe jedes Volk seinen besonderen musikalischen Geschmack, der durch eine Schranke von dem der anderen Völker getrennt sei. Deshalb sollten die Kritiker sich bei der Beurteilung fremdländischer Musik einer viel grösseren Objektivität befleissigen. — Der englischen Musikkritik und Musikforschung spendet Calvocoressi dagegen in seinem Aufsatz „La critique musicale en Angleterre" (No. 4) das wärmste Lob. — Einen Aufsatz über „Gluck" (Nr. 3) beginnt Arthur Coquard mit den Worten: „Gluck! Ein Gipfel der musikalischen Kunst. Und dennoch kann man nicht sagen, dass er ein grosser Musiker war. Beschränkt („courte") war seine Technik, mittelmässig („médiocre") sein Talent. Er hatte nur Genie. Aber er hatte im höchsten Grade Genie zur dramatischen Musik." Erblickt Monsieur Coquard denn auch in der Ouverture zur „Iphigenie" und andern Instrumentalwerken Glucks keine Zeichen rein musikalischen Genies? Seine Ansichten über Glucks Bedeutung fasst Coquard in die folgenden 4 Thesen zusammen, die er durch Beispiele aus Glucks Werken begründet: 1. Gluck a créé des caractères. (Seine Melodieen entsprechen genau dem Charakter der Personen, zu deren Worten sie gehören.) 2. Gluck a fait de l'orchestre un personnage. („Alle" Zeitgenossen Glucks, meint Coquard, hätten dem Orchester in der Oper nur die unwichtige Aufgabe zugewiesen, den Gesang zu begleiten; erst Gluck habe ihm eine grössere Selbständigkeit verliehen.) 3. Gluck a créé d'incomparables formules rythmiques. 4. Gluck a renouvelé la mélodie. (Die neue Melodie Glucks ist nach Coquard weder reine Musik noch reine Deklamation, sondern eine ganz neue, mit keiner andern vergleichbare Kunst, die zwar schon von Monteverde, Lully und Rameau gepflegt, aber durch den bel canto verdrängt worden sei.) C. stimmt dem Ausspruch des Enzyklopädisten Grimm (oder Arnaud's?) zu, dass der chant expressif Glucks etwas viel höheres und unendlich schöneres („quelque chose de bien supérieur et d'infiniment plus beau") sei als die Melodie. — Derselbe Verfasser sucht in einem Aufsatz über „La langue française et la musique" (No. 9) nachzuweisen, dass die französische Sprache wegen „ihrer wunderbaren Geschmeidigkeit, die wenn es der Ausdruck des Gefühls erfordert, bis zur Aufhebung von Längen und Kürzen geht, mehr als jede andre fähig sei, sich . . . völlig mit der Musik zu verschmelzen, sich gleichsam von ihr aufsaugen zu lassen". „Es mag sein, dass die deutsche und die italienische Sprache im gesprochenen Dialog und in der reinen Deklamation rhythmisch vielseitiger („plus rythmées") sind. Aber für den gesanglichen Ausdruck hat die französische den Vorzug, dass sie den

Digitized by Google

Musiker befreit von den Fesseln einer zu sehr skandierenden Betonung. Sie hat vor allem den wertvollen Vorzug, nur ein Gesetz zu kennen, das unsre Sprache in der Deklamation sowohl wie im Gesang beherrscht: das des Geistes und des Gefühls („celle de l'intelligence et du sentiment").“ Am Anfang des Aufsatzes steht ein sehr interessanter, wenig bekannter Brief Voltaire's über die Schönheit der französischen Sprache, den er 1761 an den italienischen Grammatiker Deodatti de Tovazzi richtete, als Antwort auf dessen Buch über die Vorzüge der italienischen Sprache. — A. Sérieyx behandelt in den Nrn. 3 und 5 das Thema „Parole et musique“. — Der Aufsatz „La Ballade allemande et Carl Loewe“ (No. 7) von Jean Chantavoine handelt auch von der Ballade in der deutschen Dichtung und von Loewes Leben. — In der Artikel-Serie „Ecoles étrangères contemporaines“ spricht A. Coquard kurz über moderne Komponisten in Italien, Böhmen, Ungarn, der Schweiz, Belgien, Spanien, Norwegen und Russland. — Von den übrigen Aufsätzen sind erwähnenswert: „De la musique d'amateur“ von Gaston Carrandt und „Sur Richard Strauss et Salomé“ von Paul de Stoecklin.

PARISER TAGESZEITUNGEN besprachen sehr eingehend die Aufführung der „Salome“ von Richard Strauss, der bekanntlich der Präsident und zahlreiche andere Würdenträger der Republik beiwohnten. Nach einem Berichte der „Vossischen Zeitung“ urteilte die „berufsmässige Kritik“, die sich nicht durch politische Erwägungen beeinflussen liess, „nicht entfernt so enthusiastisch“ wie das grosse Publikum. So schreibt der Musiker Gabriel Fauré im „Figaro“: „Salome ist eine symphonische Dichtung, der Singstimmen hinzugefügt sind. Alles ist bis in die leisesten Abschattungen beschrieben, und zwar mittels Themen, die zwar, das muss man sagen, oft mittelmässig sind, aber mit wunderbarer Kunst entwickelt, gehandhabt, verflochten werden.“ Catulle Mendès schreibt im „Journal“: „Es ist tief zu beklagen, dass ein Mann von der Bedeutung Richard Strauss', der Ruhm seines Vaterlandes und die Ehre der Musik aller Länder, sich als Ausländer durch die Kniffe der ‚Salome‘ derart täuschen liess, dass er sie für eine wirkliche Dichtung und ein wahres Drama hielt, würdig, zur Musik erhoben zu werden. . . . Die Themen sind manchmal mächtig, manchmal reizend, manchmal originell, aber selten von einem Hauche belebt, in dem sich eine grosse, eigenartige Seele entfaltet. . . Französische Zuschauer sind bei deutschen Darstellern immer ein wenig überrascht. Wir staunen über die Masslosigkeit im Gebärdenspiel und im Nachdruck der Stimme. . .“ Arthur Coquard schreibt im „Echo de Paris“: „In diesem Stück steckt eine bedeutende, eine ungeheure Summe von Talent. Sagte ich ungeheuer? Das ist das richtige Wort. All das ist mehr ungeheuer als gross, mehr wunderbar als schön. . . Sagen wir es offen heraus: die Gedanken stehen bei dem deutschen Musiker nicht auf derselben Höhe wie seine technische Meisterschaft. Und das ist schade.“ Das Hauptorgan des Nationalismus, der „Eclair“, nennt die Musik der Salome „wunderbar packend und ergreifend. . . Herrn Richard Strauss' Schreibweise ist wütend überladen mit Modulationen und Dissonanzen. . . Und doch ist diese gesträubte und gequälte, dauernd in einem Tremolo fiebernde Musik bei der Aufführung vollkommen klar, ich möchte beinahe sagen, zu klar. . . Man fühlt in ihr nicht die tiefen Untergründe, die sich plötzlich auftuenden fernen Ausblicke, durch die die Musik so ausgezeichnet das Unaussprechliche, das Übersinnliche, das Geheimnis der Seele offenbart. . . Doch wozu nörgeln? Es gibt vielleicht Musik von höherer Ordnung als die des Herrn Strauss; packendere gibt es nicht.“

Magnus Schwantje

Digitized by Google





DIE SCHLOSSKIRCHE IN WEIMAR
zu Bachs Zeit

VI. 17

Digitized by Google

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Unsere Stadt dürfte wohl die einzige sein, die Operngesellschaften von vier verschiedenen Nationalitäten aufzuweisen hat: die Königliche französische Oper, die Italienische, der Deutsche Opernverein und Wagner-Verein und die Niederländische Oper. Die französische Oper brachte ausser einer gar merkwürdig zugestutzten Aufführung der „Geisha" nichts Neues und erzielte ihre Haupttreffer wiederum mit Charpentier's „Louise". Das Ereignis der italienischen Oper war das erstmalige Erscheinen von Gemma Bellincioni in Holland, die ausserordentlich gefeiert wurde. — Der Opernverein brachte gute Vorstellungen von „Fidelio", „Entführung" und zum Schluss eine glänzende Aufführung von „Lohengrin", unter Peter Raabe, der für den erkrankten Anton Tierie einsprang. Vorzügliche Leistungen boten hierin Josef Tyssen (Lohengrin), Elsa Hensel-Schweitzer (Elsa), Marie Götze (Ortrud), Brinkmann (Heerrufer), Kiess (Telramund) und L. Rains (König Heinrich). Die Mitwirkung des 200 Personen starken Chors vom Oratorienverein, glänzende Ausstattung und Pracht der Kostüme, sowie die temperamentvolle Leitung Raabes vereinigten sich zu einer grandiosen Gesamtleistung. Der Wagner-Verein brachte „Die Walküre" und die „Meistersinger" unter Henri Viotta wie stets zu vornehmer Aufführung. Die Niederländische Oper im Rembrandt-Theater zehrt noch von früherem Ruhme und den bewährten Kräften vergangener Zeiten, unter denen nennenswert sind die Damen Engelen-Seving, Colni, Irma Lozin und die Herren Orelio de Vos, Pauweis und Moes. Hans Augustin

AUGSBURG: In der Oper stand ernsteren Bestrebungen „Die lustige Witwe" meistens im Wege. Ihre geduldigen, nur vereinzelt aufmuckenden Abonnenten beruhigte die Theaterdirektion u. a. mit einer Neueinstudierung der „Königin von Saba" von Goldmark. Gelegentlich der Benefizvorstellung für unseren vortrefflichen ersten Kapellmeister Rudolf Gross kamen noch als Ortsnovität „Die neugierigen Frauen". Die Damen Gaehde, Zellier, Bommer, Liebert, die Herren Passy-Cornet, Birrenkoven, Wilhelmy, Hunold hatten mit ihren gewandten Leistungen grossen Anteil am Erfolg des Werkes. — Zum Schluss der regulären Saison webt sich die Theaterdirektion den Glorienschein, dessen Strahlen besonders für die zukünftige Saison wirken sollen: sie bietet (natürlich bei gänzlich aufgehobenem Abonnement und erhöhten Preisen) Festspiele mit der Gesamtaufführung des Nibelungenringes. Illustre Gäste, im „Rheingold" Dr. Briesemeister als Loge, in der „Walküre" Büttner als Wotan, im „Siegfried" Pennarini als Titelheld, Sieder als Mime, in der „Götterdämmerung" Pennarini als Siegfried, Weil als Gunther, Frau Greeff-Andriessen als Brünnhilde, üben Anziehungskraft aus und wecken Begeisterung. Nichtsdestoweniger sei den einheimischen ersten Kräften: Frau Steinegg-Röder (Brünnhilde in Walküre), Frl. Tahry (Sieglinde), Frl. Gaehde (Fricka), Hunold (Wotan im „Rheingold"), Brandenberger (Siegmund) und Kapellmeister Gross der ihnen tatsächlich gebührende Anteil am Gelingen der Festspiele zugesprochen. Otto Hollenberg

BARMEN: Die zweite Opernsaison im neuen Theater hat dank tüchtiger musikalischer Leitung und einer glücklichen Besetzung der wichtigen Fächer einen sehr befriedigenden Verlauf genommen. Sie reihte dem Spielplan die „Hugenotten", „Prophet" und die weniger freudig zu begrüssende „Afrikanerin" ein, brachte „Carmen" in glanzvoller Neuausstattung und als Novitäten für unsere Bühne „Siegfried", „Götterdämmerung" und „Tristan". In allen Wagnerschen Werken, desgleichen im „Prophet", „Aida", „Jüdin" war die Tätigkeit des Heldentenors Ludwig Maurick zu schätzen, der sich eines hervorragenden Stimmaterials erfreut und sich in künstlerischer Hinsicht während seines hiesigen Wirkens sehr vervollkommnete. Leider verlässt er jetzt Barmen. Eine bedeutende Kraft ist der Heldenbariton Hans Bahling, dem eine hohe Harmonie der stimmlichen und darstellerischen Mittel nachzurühmen ist: sein Holländer, Telramund, Wotan sind beachtenswerte Schöpfungen. Der lyrische Tenor Paul Hochheim, die jugendlich-dramatische Sängerin Elsa Merenyi, die Koloratursängerin Sofie Berg reihen sich den Genannten ebenbürtig an, wie auch der Altistin und der Hochdramatischen manche treffliche Leistung zu danken war. Bei dem häufigen Repertoirewechsel der mittleren Provinzbühnen muss auch der leichteren und leichten Gattung ziemlich viel konzediert werden: neben der komischen Oper nahm die Operette einen verhältnismässig grossen Raum ein, wozu die wohlverdiente Beliebtheit der Soubrette Marie Seubert nicht wenig Anreiz bot. — Durch zwei Uraufführungen beteiligte sich die Direktion an der Ermutigung zeitgenössischer Tonsetzer: allerdings werden weder „Burgha" von dem recht begabten F. A. Köhler, eine von Edelmut, Todesverachtung und Pulverdampf erfüllte Burenoper, und noch weniger „Prinz Haralds Brautfahrt" von Heinrich Kratzer, eine sogenannte komische Oper, die Namen ihrer Erzeuger auf die Nachwelt bringen. Dr. Gustav Ollendorff

BRESLAU: Unsere Oper schüttelte jüngst aus ihrem in diesem Winter ungewöhnlich inhaltreichen Novitäten-Füllhorn zwei niedliche, komische Einakter: Albert Gorters „Das süsse Gift" und Eduard Poldini's „Der Vagabund und die Prinzessin". Gorter hat einen drastischen Text von Martin Frehsee, der die „Entdeckung" des Weines an einem sehr phantastisch geschilderten persischen Hof unter recht merkwürdigen Begleitumständen vor sich gehen lässt, mit gutem Humor und nicht ohne lyrische Feinheit komponiert. Die liebenswürdige, relativ reich ausgestattete Partitur erhebt das als drolligen Weinulk zu bewertende Libretto in höhere Sphären. Wir empfangen von Gorter auf diese Weise ein bühnenwirksames, künstlerisch wohlgestaltetes Operchen. Noch zierlicher ist Poldini's, eines in Genf lebenden Ungarn, nach einem Andersen-Stoff geformtes Märchenspiel. Hier ist der mit leichter Satire gewürzte, melancholisch-liebliche Text in zartesten, musikalischen Farben mit wirklicher melodischer Grazie vertont. Die schnippische

Digitized by Google

Prinzessin ist fein charakterisiert, der minnigliche Prinz-Vagabund nicht minder, und in den Chorszenen atmet frische Anmut. Die ganz diskrete, stilisiert silbertönige Instrumentierung verleiht dem anmutigen, kleinen Werke, das nur etwas zu rasch vorüberhuscht, einen Reiz mehr für den musikalischen Feinschmecker. Herr Prüwer dirigierte, die Herren Siewert, Günther-Braun, Schauer, Oster, Dörwald, die Damen Wolter, Neisch, Widbaim interpretierten die beiden kleinen Novitäten. Kurze Zeit danach hörten wir die deutsche Erstaufführung einer „irischen Volksoper" von Charles Villiers Stanford „Shamus O'Brien". Sie hat ein volles Jahrzehnt im Archiv unseres Stadttheaters geschlummert, ehe sich die Direktion entschloss, ihre 1896 in London gemachte Erwerbung uns vorzuführen. Es wäre niemandem ein Leid geschehen, wenn „Shamus O'Brien" seinen Schlummer in alle Ewigkeit ausgedehnt hätte. Das Schicksal eines irischen Dorfhelden wird mit einer geradezu kindlichen Naivität, die zum Schluss mit den lieblichen Tricks der Indianergeschichten arbeitet, in recht unnötiger Breite erzählt. Stanford's Musik entspricht nur zu sehr dem dramatischen Vorwurf. Die harmloseste Liedertafelei feiert unterschiedliche Triumphe, ja bisweilen nähert sich der Komponist einem bedenklich seichten Operetten-Niveau. Maillart's „Glöckchen des Ermiten", in dessen Stil „Shamus O'Brien" sich gefällt, ist ein Meisterwerk an melodischer Grazie und instrumentalem Raffinement gegenüber dieser missratenen Spielopern-Nachgeburt einer längst verklungenen Zeit. Die Herren Beeg, Schauer, Siewert, Lücke, die Damen Westendorff, Wolter und Schereschefsky hatten sich mit den undankbaren Rollen von „Shamus O'Brien" weidlich zu plagen. Erwähnenswert ist noch ein Engagementsgastspiel von Frau Rabl-Kristen aus Düsseldorf, die sich als Isolde grossen Stiles einführte und sofort unserer Oper verpflichtet wurde. Dr. Erich Freund

DESSAU: Gäste kamen und Gäste gingen; etliche aber blieben. Im „Lohengrin" hörten wir als Elsa Frau Knüpfer-Egli, in der Partie der Ortrud Frau Reuss-Belce. In den „Meistersingern" bot Aloys Hadwiger den Stolzing, Joseph Geis aus München den Beckmesser. Als Fidelio, Leonore im Troubadour, sowie als Senta gastierte Beate Dereani (Köln), die für die nächste Spielzeit engagiert wurde. Wagners Todestag beging die hiesige Hofoper mit einer Aufführung von „Tristan und Isolde" (Isolde: Josephine Reinl). Neu einstudiert erschien „Der schwarze Domino". Eine glänzende Neuinszene mit den prächtigsten Dekorationen und Kostümen erlebte Wagners „Rienzi". Auf ihr Gastspiel als Elisabeth im „Tannhäuser" wurde Else Kronacher verpflichtet. Mit Joseph Schlembach in der Titelrolle ging gleichfalls in einer Neueinstudierung „Der Barbier von Bagdad" in Szene. Ernst Hamann

DRESDEN: Während unzählige deutsche Opern junger und alter Komponisten vergeblich einer Aufführung harren, hielt es die Hoftheaterleitung für angezeigt, Massenet's „Werther" wieder neueinzustudieren, nachdem dieses Werk bereits in den Jahren 1900 und 1902 ohne nennenswerten Dauererfolg hier gegeben worden war. Der Kritiker hatte also abermals Gelegenheit, sein Urteil über diese Oper, die, wie mir gesagt wird, in Frankreich sich einer grossen Beliebtheit erfreut, zu revidieren. Doch kam man dabei zu keinem wesentlich günstigeren Urteil als früher. Der aller Poesie entbehrende Text, der durch den auf einen Theatereffekt hinauslaufenden Schluss die Goethe'sche Dichtung verballhornt, stellt sich den Absichten des Komponisten stets hindernd in den Weg, so dass er schliesslich mit seinen musikalischen Einfällen sich in das Orchester flüchtet und die Singstimmen nur im kalten Deklamationsstil sich bewegen lässt. Und dem ganzen Werke fehlt der deutsche Grundton. Ein Komponist, der — wie Massenet es tut — deutsche Kinder ein Weihnachtslied im raschesten Zeitmasse singen lässt, hat wenig Verständnis für unsere Art. Die Aufnahme der von Schuch geleiteten Neueinstudierung war dank der persönlichen Beliebtheit der Hauptdarsteller vielleicht um einige Grade wärmer als früher. Den Werther sang Herr Burrian, der die Rolle für mein Empfinden allzusehr im Stile des Heldentenors auffasste, während sie doch ganz zart und weich wiedergegeben sein will; immerhin war die Leistung, besonders rein gesanglich betrachtet, sehr lobenswert. Als Lotte war Frau Nast gesanglich und darstellerisch gleich ausgezeichnet. Ferner sind in der Berichtszeit zwei interessante Debuts zu verzeichnen gewesen. Als Elisabeth betrat Frl. van Dresser zum erstenmal die Bühne, und zwar mit entschiedenem Erfolge, so dass ihr Engagement sofort vollzogen wurde. Mit der Margarete in Gounod's gleichnamiger Oper machte Frau Boehm-van Endert, die man bisher nur als treffliche Konzertsängerin kannte, ihren ersten theatralischen Versuch, und zwar mit ganz überraschendem Erfolge. Gesanglich war die Leistung sehr befriedigend und in darstellerischer Hinsicht geradezu staunenswert, so dass man auf die Entwicklung dieses grossen echten Talentes starke Hoffnungen setzen darf. Zu erwähnen ist noch eine teilweise Neustudierung von Mozarts „Don Juan", wobei sich Frl. Seebe als Donna Elvira und Herr Grosch als Don Oktavio auszeichneten. Die Donna Anna sang als Gast Frau Herzog mit grossem Erfolg. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Die einaktige Oper „Das ewige Feuer" von Richard Wetz hat anlässlich ihrer Uraufführung im hiesigen Stadttheater den Eindruck eines lebenskräftigen Werkes nicht zu machen vermocht. Der Dichterkomponist stellt in den wenigen Gestalten der Handlung den Glauben an Gottheiten und die freigeistige Weltanschauung derjenigen, die das Lebensrätsel durch die Macht der Liebe, des alle Religionen überdauernden „ewigen Feuers", zu lösen suchen, personifiziert gegenüber. Die Idee ist bedeutend, ihre Lösung modern, denn der Freiheitsverkünder Sigimer und seine Geliebte Gana siegen und leben, während der Oberpriester Ariowald an seinen Göttern, an sich und seinem Lebenswerke verzweifelt. Dem Mangel an dramatischer Gestaltung der Bühnenvorgänge, der wenig überzeugenden Ausdruckskraft der vornehm erfundenen und empfundenen Musik fällt die ehrliche, ernste Arbeit zum Opfer. Die Wiedergabe trug dem anwesenden

Digitized by Google

Autor wiederholten Hervorruf ein. — Ein zehn Abende umfassender Wagner-Zyklus bot viel Schönes und stellte manchen Mangel der vorhergegangenen Ring-Premiere ab. „Rienzi", von Paul Gerboth (Köln) gastspielsweise inszeniert, „Holländer" und „Tannhäuser", letzterer mit Carl Jörn in der Titelrolle, „Lohengrin" und „Meistersinger" stellten die Leistungsfähigkeit unserer Oper in beste Beleuchtung. Als Tristan gastierte Heinrich Spemann aus Darmstadt, ohne überzeugen zu können. Von weiteren Gastspielen sind noch zu erwähnen die von Andreas Moers als Loge und Siegmund, E. Habich als Alberich. Auf Engagement sangen Max Kuttner, ein vielversprechender Tenorbuffo, Anna Fenz (Troppau), eine junge hochdramatische Kraft, dirigierte Bruno Hartl vom Theater des Westens in Berlin; inwieweit mit Erfolg, darüber entscheidet hier sonderbarerweise (trotz der doch rein künstlerischen Frage) das Theaterkomitee. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Durch eine sorgfältig vorbereitete, sehr gelungene Aufführung der „Entführung aus dem Serail" unter Dr. Hans Haym als Gast erwies dieser auch als Operndirigent seine künstlerischen Fähigkeiten. Als „Regimentstochter" und „Galathee" betrat die ausgezeichnete Koloratursängerin Eva Adler-Hugonnet zum letzten Male die Bühne. Eine Aufführung des „Ring" mit einigen hervorragenden Gästen, wie Hermann Schramm (Mime), Clarence Whitehill (Wanderer), Heinrich Zeller (Siegmund und Siegfried), hat die Saison in glanzvoller Weise beschlossen. Der hier davongetragene Erfolg wird unsere Oper hoffentlich auch nach Rotterdam begleiten, wo sie zum ersten Male den „Ring" zur Aufführung bringt.
Ferdinand Schemensky

HAAG: Konzert- und Theaterdirektion M. J. de Haan. Unter Peter Raabe's Leitung wurde von der „Amsterdamschen Operavereeniging" der „Lohengrin" aufgeführt. Diese Bestrebungen, Wagners Werke in würdigen Aufführungen weiteren Kreisen zu vermitteln, verdanken wir dem Einflusse Henri Viotta's. Sein schönes Vorbild findet erfreulicherweise Nachahmung. In Gesang und Spiel bot das Chorensemble Mustergültiges, und in den pianissimo Stellen entwickelte es eine wunderbare Klangschönheit. Der leider erkrankte Dirigent des Vereins, Anton H. Tierie, hatte die Einstudierung mit vielem Verständnis und sehr sorgfältig vorbereitet. Solisten waren: Elsa Hensel-Schweitzer (Elsa) und Josef Tyssen (Lohengrin), Marie Götze (Ortrud), Léon Rains (Heinrich der Vogler), August Kiess (Telramund) und Rudolf Brinkmann (Heerrufer). Die Leitung von Peter Raabe war an zahlreichen Stellen viel zu schleppend; im Anfang der Einleitung wirkte dieses Schleppen sehr störend, doch will ich nicht verschweigen, dass in mancher anderen Beziehung seine Direktion achtungswert war. Otto Wernicke

HAMBURG: Novitäten hat die Oper, die uns noch die Einlösung von allerlei kleinen und grossen Versprechungen — wo bleiben z. B. die wiederholt in Aussicht gestellten „Trojaner"? — schuldet, nicht mehr gebracht. Aber dafür hat sie um so gründlicher den nachhaltigen Erfolg ausgenutzt, den d'Alberts „Tiefland" hier auf Grund der prächtigen Einstudierung durch Gustav Brecher und Dank einer sehr glücklichen Besetzung gefunden hat. Und eine Tat, wohl die grösste und bedeutungsvollste der bewegten und schwankenden Saison, gab es schliesslich auch noch: eine Neueinstudierung von „Tristan und Isolde" zum Benefiz Brechers. Mit der aus tiefstem Wissen und reichstem Können geborenen Einstudierung des „Tristan" hat Brecher sich in die Front unsrer grössten Tristan-Dirigenten gestellt. Als Isolde bereitete Edyth Walker darstellerisch und gesanglich jedem Kenner des Werkes Stunden herrlichster Genüsse. Dass diese unerwartete Festvorstellung, an der sich als rühmlicher Tristan Herr Birrenkoven beteiligte, im Theater das hellste Entzücken erweckte und zu kolossalen Huldigungen für Edyth Walker und Brecher führte, war nur eine natürliche Lösung der Spannung, in die die Aufführung das Publikum versetzt hatte. Unter dem gewaltigen Eindrucke dieser Kraftprobe scheidet man von einer Spielzeit, deren Prinzipien nicht immer zu loben waren, und die uns zuletzt mit einer schäbigen „Boccaccio"-Einstudierung erbitterte, doch noch mit allerlei freundlichen Empfindungen und guten Hoffnungen. Dass man kann, wenn man nur will, wenn man nur den richtigen Leuten die richtige Macht gibt, hat man wenigstens bewiesen; möge man also in Zukunft nur recht oft wollen! Heinrich Chevalley

KOPENHAGEN: Nach einer Reihe immer stark besuchter Aufführungen der „Meistersinger", in denen Helge Nissen allmählich einen sehr guten Hans Sacha ausgearbeitet hat, und in denen leider viele Striche gemacht werden, hat Erika Wedekind während eines kurzen Gastspiels volle Häuser und grossen Beifall erzielt. William Behrend

LEIPZIG: Ziemlich lebhaftem Interesse haben hier die Erstaufführung und mehrere Wiederholungen des von L. Illica gedichteten, von Dr. Otto Neitzel ins Deutsche übertragenen und von Umberto Giordano komponierten dreiaktigen Musikdramas „Sibirien" begegnen können. Die von Richard Hagel wohleinstudierte und geleitete Wiedergabe, zu deren Gelingen in hervorragender Weise Frau Doenges (Stephana), Frl. Franz (Tochter eines Verbannten), die Herren Urlus (Wassili), Soomer (Gleby) und Rapp (Walitzin) und die Chöre beteiligt waren, hat erkennen lassen, dass es Giordano bei durchaus eklektischer und reflektiver Vertonung des wirksamen Buches tatsächlich geglückt ist, ein dramatisches Situations- und Stimmungsbild von fesselnder Gewalt zu geben, als dessen eindringlichste Züge mehrere geschickt angebrachte russische Originalweisen und das bedeutend erfundene und angewendete Sibirien-Thema hervortreten. Insonderheit dürfte der zweite Akt als ein mit relativ bescheidenen Mitteln vollbrachtes Meisterstücklein lokal-koloristischer musikalischer Stimmungsmalerei zu bezeichnen sein. Die schlichte Gemütswahrhaftigkeit der mitaufgenommenen russischen Melodieen und das jeweils hervorbrechende Rassentemperament des Komponisten täuschen fast darüber hinweg, dass die Musik im allgemeinen doch eigentlich nur ausdrucksgewandte italienische „Mache" ist, so dass sich dann Giordano's „Sibirien" ganz wohl

Digitized by Google

auch neben der allerdings ganz wesentlich potenzierteren deutschen Mache der Strauss'schen „Salome" anhören liess, in der man hier unmittelbar nach der italienischen Premiere Aïno Ackté als eine in der Erscheinung ganz vorzügliche, im Gesang sehr respektable und mit der persönlichen Ausführung der Tanzszene staunenerregende Repräsentantin der Titelpartie sehen, hören und bewundern konnte.

Arthur Smolian

LINZ: Wir segelten heuer unter einer neuen Direktion und sind nicht schlecht gefahren. Direktor Ciaar ist zwar Schauspieler, aber er hat auch der Oper sein volles Augenmerk zugewendet, und wir verdanken seiner Fürsorge manche vorzüglich gelungene Aufführung. Wir hörten „Tannhäuser", „Lohengrin", „Fidelio", „Zar und Zimmermann", „Der Wildschütz" und „Der Evangelimann". „Don Juan" war gerade keine Musteraufführung. Von italienischen Opern standen obenan „Aida" und der „Maskenball", aber auch „Troubadour", „Cavalleria", „Bajazzo" und „Traviata" waren Leistungen, die aller Anerkennung würdig sind. Einer besonderen Pflege erfreute sich die französische Oper. Zur Aufführung kamen „Mignon", „Faust", „Fra Diavolo", „Carmen", „Samson und Dalila" (Frl. Braunstingl in der Titelrolle hervorragend) und „Bohème".

Alois Königstorfer

LÜBECK: An künstlerischen Ereignissen war die verflossene Saison nicht reicher als die des Vorjahres. Ihr Bestes bot die Direktion Piorkowski im „Lohengrin", „Evangelimann", in dem unser Heldentenor Bischof ausgezeichnet war, im „Wildschütz" und in „Aida". Als einzige Novität wurde uns Enrico Bossi's „Der Wanderer" beschert. Mehr als ein Achtungserfolg war der durch die feine melodische Linie und die interessante und klangschöne Instrumentation bestechenden einaktigen Oper nicht beschieden. Im übrigen beherrschte „Die lustige Witwe" den Spielplan. An Gästen sahen wir Thea Dorré, die als Mignon schmerzlich enttäuschte, die lange nicht nach Gebühr vom Publikum gewürdigte Marie Götze (Ortrud und Fides), Frau Boehringer-Saalburg, die lediglich als Schauspielerin zu interessieren wusste, und Franceschina Prevosti. Der Italiener Francesco Mattoni, der den Rigoletto sang, entpuppte sich als Talmiware. Schon vor einigen Jahren wirkte er unter gut deutschem Namen an unserem Stadttheater. Die Pläne für unser neues Stadttheater sind nun glücklich unter Dach und Fach gebracht, und man hofft, Michaelis 1908 dort die Spielzeit eröffnen zu können. Auch für dieses Jahr werden wir uns darum noch mit dem Interimstheater in der jetzt umgebauten Stadthalle behelfen müssen.

J. Hennings

MANNHEIM: Die Festspiele des Stadtjubiläums werfen ihre Schatten voraus; die Oper brachte in den letzten Wochen nur Wiederholungen, und der dritte Ringzyklus, über dem kein Glücksstern leuchtete, konnte wegen Erkrankung mehrerer Solisten nicht einmal zu Ende geführt werden; die „Götterdämmerung" fiel aus. In der letzten Woche vor dem ersten Festspielzyklus blieb das Hoftheater gänzlich geschlossen. Zwei Gastspiele, die zum Engagement einer Koloratursängerin führen sollten, ergaben nur ein negatives Resultat, und das zu so später Stunde! Grossen künstlerischen Erfolg hatte eine „Margarete"-Aufführung zum Besten der Deutschen Bühnengenossenschaft mit Karl Gentner-Frankfurt als Faust und Frau Linkenbach als Gretchen.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Drei Neueinstudierungen von Interesse sind aus dem Repertoire unserer Hofbühne zu erwähnen: „Der Liebestrank", „Rienzi" und „Lobetanz". Beinahe eine kleine Entwicklungsgeschichte in nuce; ein Spielopernchen, eine „grosse Oper" im vollsten Sinn des Wortes, und ein Werk, das, alle Errungenschaften Wagners verwendend und verarbeitend, wieder rückwärts schaut zur alten Spieloper. Am grossartigsten zweifellos präsentierte sich „Rienzi". Von Felix Mottl mit unvergleichlicher Feinheit geleitet, bot die Oper glänzende szenische Bilder und eine erstklassige Besetzung, von der ganz besonders Knote als Rienzi, Frau Preuse-Matzenauer als Adriano und Frau Burk-Berger als Irene hervorragten. Sehr hübsch wurde auch Donizetti's „Liebestrank" herausgebracht und mit viel Beifall aufgenommen. Die Adina sang Frau Bosetti entzückend, Buysson war ein guter Nemorino, und Brodersen als Belcore und Geis (Dulcamara) trugen gleicherweise zu einem vollen Gelingen bei. Auch hier schwang Mottl den Taktstock, ebenso wie bei Thuilles, des viel zu früh Verstorbenen, schönem Bühnenspiel „Lobetanz". Die Wiederaufnahme stand nicht ganz auf der Höhe der Erstaufführung im Jahre 1903. Die Gesamtwirkung ist nicht mehr so stimmungskräftig wie damals, und auch Walters Lobetanz stimmlich nicht mehr so frisch wie vor vier Jahren, wenn auch immer noch eine lobenswürdige Leistung. Eine liebliche Prinzessin gab Frl. Tordek, und Bauberger einen würdigen König. Am stärksten packte die Hörer natürlich wieder der dritte Akt mit seinen scharfen Kontrasten und seiner wahrhaft genialen musikalischen Ausgestaltung.

Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: Oscar Hammerstein täuschte sich, als er glaubte, er könne mit Bonci ebenso gute Geschäfte machen wie Conried mit Caruso. Als Gesangskünstler steht er Caruso nicht viel nach, es fehlen ihm aber dessen Schmelz, Spontaneität und unerschöpfliche Kraft. Dann kam die Melba als Retterin und brachte Hammerstein mehr als ein Dutzend volle Häuser. Kaum war sie fort, erschien Emma Calvé und füllte das Manhattan Opera House neunmal mit begeisterten Zuhörern. Sie ist jetzt ebenso beleibt wie beliebt, spielt aber ihre Hauptrolle, Carmen, immer noch mit unvergleichlicher Grazie, Pikanterie und, in den letzten Akten, mit erschütternder Leidenschaft. Leider ist ihr Repertoire, wie früher, sehr beschränkt; ausser Carmen sang sie nur Santuzza und die Anita in „La Navarraise" von Massenet. Diese Oper wurde vor zwölf Jahren von ihr dreimal im Metropolitan gesungen; sie erzählt eine Liebesgeschichte in Kriegszeiten, die der Calvé ganz vorzügliche Gelegenheit gibt, ihre Kunst zu entfalten. Hammerstein behauptet, dass er, obgleich er keine Subskription hatte, nicht nur auf seine Kosten gekommen sei, sondern einige Tausend Überschuss habe. — Die Conried-

Digitized by Google

Gesellschaft ist in andern Städten überall glänzend aufgenommen worden. In Boston ereignete sich das Wunder, dass Caruso nicht „die erste Geige spielte“. Geraldine Farrar tat es. Sie ist geborene Bostonerin, und Lokalpatriotismus vereinigte sich mit Bewunderung für ihre Kunst. Das Resultat war eine Einnahme von 70000 Dollar in einer Woche. In Chicago war die Wocheneinnahme sogar 83000 Dollar. Es scheint also, dass der Geschmack an der Oper nicht mehr ein New Yorker Monopol ist. — Nächste Saison wird der Opernkrieg noch interessanter werden. Hammerstein hat wieder die Melba und Calvé, ausserdem die Nordica, Fleischer-Edel und Schumann-Heink engagiert. Conried ficht das wenig an; solange er Caruso hat und die Millionäre, kann er sich darauf verlassen, dass die Abonnenten im voraus zwei Drittel der Plätze nehmen. Hammerstein wird nächsten Winter neben den italienischen und französischen Aufführungen auch Opern in deutscher, vielleicht auch in englischer Sprache bringen. Victor Herbert hat ihm eine englische Oper versprochen. Ein geeignetes Libretto fehlt noch, und Hammerstein hat für ein gutes einen Preis von 1000 Dollar ausgesetzt.

Henry T. Finck

PARIS: Seit mindestens zehn Jahren warteten wir auf die „Circe“ der Brüder Paul und Lucien Hillemacher in der Komischen Oper. Die Grosse Oper überholte trotz ihrer berüchtigten Langsamkeit die Schwester, indem sie im Jahre 1902 die „Orsola“ der beiden in Paris geborenen Elsässer, die beide den Rompreis besitzen, aufführte. Diese Aufführung beruhigte freilich einigermassen unsere Ungeduld, denn sie bestätigte die Hoffnungen nicht ganz, die man nach der Kantate „Loreiei“, nach dem 1896 in Karlsruhe gegebenen „Flutgeist“ (Le Drack) und nach dem reizenden Orchesterstücke „La Cinquantaine“ auf die beiden immer gemeinsam arbeitenden Komponisten gesetzt hatte. In jener „Orsola“ nahmen die Brüder den Mund gewaltig voll, um im Grunde nicht viel zu sagen, und nach fünf Vorstellungen war das Schicksal des Werkes besiegelt. Vor der „Orsola“ hat die „Circe“ nun allerdings voraus, dass sie nicht eine bestellte Musterarbeit mit auferlegtem Libretto ist. Die Komponisten haben sich offenbar für das Dichtwerk Haraucourt's, des nunmehrigen Direktors des Cluny-Museums, ehrlich begeistert und hatten darin nicht unrecht, denn der Dichter hat die antike Circe-Legende von einer neuen Seite angepackt und nicht nur gute, sondern auch sehr sangbare Verse geschrieben. Haraucourt zerteilt sein „poème lyrique“ in drei Teile, „die Tyrannei des Fleisches, das Fleisch und die Idee, der Triumph der Idee“. Die Schweine, in die des Odysseus Genossen verwandelt werden, versteht er bloss figürlich und lässt die Zauberin in einigen hübschen Versen sagen, dass sie nur die Macht habe, dasjenige Tier im Menschen zu entwickeln, das schon vorher in ihm liege. Das antike Thema wird dadurch ins Heitere und Geistreiche gezogen, aber, um ein Gegengewicht zu schaffen, hat Haraucourt eine ernste Episode eingeflochten. Elpenor, der jüngste Gefährte des Seefahrers, nimmt die Sprödigkeit der Nymphe Glyzera so tragisch, dass er absichtlich von einem Felsen herabstürzt, und Glyzera, die wenigst angefaulte Dienerin der Circe, bereut an seiner Leiche ihre Grausamkeit. Das Verhältnis zwischen Ulysses und Circe wird nur dadurch einigermassen dramatisch, dass sie seinen Zorn erregt, indem sie die Treue der Penelope in Zweifel zieht und im letzten Akt den Helden dadurch zurückzuhalten sucht, dass sie ihn scheinbar selbst zur Abfahrt von der Insel Äša drängt. Das ist alles ganz hübsch, am hübschesten das Bedauern des Ulysses über die unglückliche Leidenschaft der Glyzera, die er nicht erwidert, aber ein genügendes dramatisches Interesse ist dabei doch nicht zustande gekommen. Vielleicht hätten die Tonsetzer in diesem Punkte verbessernd eingreifen können, aber man kann ihnen den Vorwurf kaum ersparen, dass sie eher das Gegenteil getan haben. Sie haben auch die geistreichen und gemütvollen Momente mit der gleichen monotonen nobeln Feierlichkeit behandelt, wie die heroischen und bloss der Komik einige angemessene Zugeständnisse gemacht. Nur das kleine Duett zwischen Ulysses, der sich eben mit Circe halb überworfen hat, und der unglücklichen Glyzera, hat auch musikalisch einen der Situation entsprechenden anziehenden Ausdruck gefunden. Gerade hier sind auch die Singstimmen durchaus melodisch gehalten, ohne dass das Orchester vernachlässigt wäre. Überhaupt ist in dieser Beziehung die Partitur der „Circe“ konservativer, als die der „Orsola“, in der das Orchester überall die erste Rolle spielte. Da schon am Ende des zweiten Aktes Ulysses den entscheidenden Traum hat, wo ihm Penelope erscheint, so ist der dritte Akt notwendigerweise etwas leer. Weder der Dichter noch die Tonsetzer scheinen leider diesen Mangel empfunden zu haben, denn sie haben das einzige Ereignis des dritten Aktes, den Selbstmord des Elpenor und die Reue der Glyzera, sehr oberflächlich behandelt. Die Aufführung war nur teilweise gut. Der ebenso stimmbegabte als verständnisvolle Bariton Dufranne war ein prächtiger Odysseus, der Tenorist Devriès ein jugendlich ungestümer Elpenor, die Amerikanerin Maggie Tate, die sich nunmehr Teyte schreibt, eine rührende Glyzera; der Bariton Delvoye gab sich erfolgreiche Mühe, das Schwein im Menschen zur Geltung zu bringen, aber die von der Grossen Oper herübergekommene Gabrielle Vix besitzt weder die gesanglichen, noch die darstellerischen Kräfte, die für die Titelrolle nötig wären. Das Orchester unter Miranne konnte genügen, der Frauenchor auch, aber der Männerchor war nur im Bacchanale des ersten Aktes gut. Im dritten wurde die Rückkehr der Gefährten zur Tugend und Vernunft durch zuviel falsche Noten gefeiert. — Niemand hatte zuvor von dem Einakter des wenig bekannten Pariser Organisten Felix Fourdrain „La Légende du point d'Argentan“ nach einem Text von Bernède und Cain gesprochen. Trotzdem schlug er schon in der Generalprobe viel stärker durch, als die lang erwartete „Circe“. Vielleicht hat hier der äusserst bühnenkundige Henri Cain das meiste Verdienst. Er versteht es vorzüglich, unerfahrene Dichter und Komponisten vor unwillkommenen Längen zu bewahren. Für Fourdrain bleibt übrig, dass er das Orchester und die Stimmen fast gleich gut handhabt und melodisch zu sein versteht, ohne in Banalität zu verfallen.

Digitized by Google

Claire Friché, die arme Spitzenklöpplerin, der die Muttergottes das Geheimnis der alten Spitzen von Argentan mitteilt, weil sie wohltätig und eine gute Mutter ist, teilte sich mit dem Bassisten Azéma und der ihrer Intonation nicht ganz sicheren Frau Vallandri in den Erfolg. Reizend war am Schlusse die Gruppe der spitzenklöppelnden Engel. Felix Vogt

ROSTOCK: Das grosse Ereignis war die Erstaufführung des „Tristan", mit der unser Stadttheater die Schweriner Hofbühne überflügelte. Die Vorstellung war allerdings nur mit Gästen (Josefine Reinl und Alois Pennarini, Margarete Brandes und Friedrich Carlén) möglich. Die Aufführung gestaltete sich aber auch zu einem wahren Festspiel, zu dem grössten künstlerischen Erlebnis, das die Rostocker Theatergeschichte zu verzeichnen hat. Viermal wurde der strichlose „Tristan" innerhalb von drei Wochen vor einer andächtigen und begeisterten Zuhörerschaft gegeben. Trotz hoher Preise war das Haus immer ausverkauft. Das Orchester unter Kapellmeister Becker war vorzüglich, Regisseur Eilers sorgte für die stilgerechte Umrahmung nach Bayreuther Vorbild. Am Vorabend der ersten Aufführung (3. März) wurde ein einleitender Vortrag gehalten; das Theaterorchester unter Musikdirektor Schulz spielte dabei Vorspiel, Schluss, „Träume" und „Treibhaus". So war durch Vorführung der Hauptmotive dem Zuhörer eine unmittelbare Vorbereitung gewährt. Aus dem übrigen Spielplan ist noch eine gute Vorstellung der „Verkauften Braut" zu erwähnen. Direktor Schaper hat somit seine erste Spielzeit glänzend beschlossen. Möge unsre Bühne auf dieser Höhe sich halten! Prof. Dr. W. Golther

STRASSBURG: Die hier bis 15. Mai währende Saison brachte vor allem den Abschluss des auf 10 Abende berechneten „Komischen Opern-Zyklus" mit Lortzings reifstem Werk, dem „Wildschütz", den „Lustigen Weibern", den beiden von stupiden Theaterdirektionen so unverantwortlich vernachlässigten Perlen deutscher Opernkunst: dem Cornelius'schen „Barbier von Bagdad" (dessen Tempi Herr Gorter anhaltend mit den seines Rossini'schen Kollegen verwechselt) und der „Widerspenstigen Zähmung" von Goetz, die mit Frau Pfeilschneider und H. v. Manoff in den Hauptrollen besser glückte, und endlich den „Meistersingern". — Als Novitäten kamen noch heraus Gorters in seiner Art recht wohlgelungener Einakter „Das süsse Gift", das nicht ohne Grazie und Humor das leichte Sujet vertont, vor allem von der orchestralen Überladenheit sich freihält, mit dem Leo Blech seine „Dorfidylle" „Das war ich" für jeden Menschen von einigem Stilgefühl fast unerträglich macht. — Die „Euryanthe" soll dann das letzte Ereignis der in ihrer zweiten Hälfte recht ergebnisreichen Spielzeit bilden. Dr. Gustav Altmann

KONZERT

AUGSBURG: Die zweite Hälfte der Konzertsaison wurde anfangs Januar mit den feierlich erhabenen Klängen von Bruckners gewaltiger Symphonie No. 5 in B-dur, die das Kaimorchester unter Schneevoigts Leitung stilvoll zu Gehör brachte, bedeutungsvoll eingeleitet. Ferner brachte dieser Abend eine glutvolle Wiedergabe der unverwüstlichen Tannhäuserouvertüre und als Solistin Gabriele Wietrowetz, die mit abgeklärter Künstlerschaft ein Violinkonzert von Mozart vortrug. Von den vier weiteren vom Oratorienverein gebotenen Konzerten war das erste ein Kammermusik-Abend der ersten Bläser der Königlichen Kapelle in München, die in hervorragend klangschönem Ensemble (Klavier: Prof. Schmid-Lindner) Werke von Beethoven, Saint-Saëns, Brahms (Klarinettensonate op. 120 I) und das jugendfrische, melodisch blühende Sextett op. 6 von Thuille spielten. Im nächsten Konzert brachte Prof. Weber an der Spitze des Städtischen Orchesters dem inzwischen aus dem Leben geschiedenen Tondichter Thuille eine Huldigung dar mit der schwungvollen Wiedergabe der prächtigen „Romantischen Ouvertüre" op. 16. Die Kapellmeister am hiesigen Stadttheater, August Reuss und Karl Ehrenberg, führten unter eigener Leitung Orchesterkompositionen an die Öffentlichkeit, erster seine farbenprächtige symphonische Dichtung „Johannisnacht" (op. 19), letzter drei sehr anheimelnde, reizvoll instrumentierte symphonische Bagatellen „Aus deutschen Märchen". Mit dem Vortrag des Grieg'schen Klavierkonzertes beteiligte sich Otto Hollenberg am Konzert. Dr. Arno Hollenberg errang mit der Interpretation von je vier Liedern von Hugo Wolf, Otto Hollenberg und Richard Strauss bei Publikum und Presse einen grossen Erfolg. Dem stets regen Interesse des Oratorienvereinsdirigenten Prof. Weber für Schöpfungen neuzeitlicher Komponisten verdankt man hier die Orts-Erstaufführung der Messe in d-moll für Soli, Chor, Orchester und Orgel op. 6 von Friedrich Klose und des Oratoriums „Von den Tageszeiten", für denselben Aufführungsapparat, op. 29 von Friedrich E. Koch. Die Klosesche Messe ist ein unter Brucknerschen Einflüssen stehendes, würdig, wahr und einheitlich sich gebendes Werk, dem jeder ernst empfindende Musiker sympathisch gegenüber stehen muss. Den ausführenden Faktoren bietet es keine sonderlichen Schwierigkeiten; die hiesige Aufführung brachte die ausdrucksvolle Beredtsamkeit der edlen Musik zu innerem Widerhall. Vokalsolistisch beteiligten sich die Damen Ryckoff, Erler-Schnaudt, die Herren George A. Walter und Vaterhaus in wirksamster Weise. Friedrich E. Kochs umfangreiches Oratorium „Von den Tageszeiten" mit seinen vier Teilen „Nacht", „Morgen", „Mittag" und „Abend", in denen wirkliches Geschehen mit symbolischer Auffassung des Daseins und mystisch-christlichen Legenden verquickt werden, lässt mangels genügender Motivierung der Kombination des Profanen und des Religiösen die künstlerische Einheit stark vermissen. Davon abgesehen, enthält das Werk Partieen von grosser Schönheit und Bedeutung, besonders ist in den auf symbolischer Textunterlage aufgebauten Chören bezüglich der musikalisch-schöpferischen Potenz Imponierendes niedergelegt. Die Solopartieen sind in der Deklamation und Harmonik zu ausgeklügelt, um eine unmittelbare Wirkung ausüben zu können. Aus dem Solistenquartett, den Damen Mientje Lammen, Else Bengell den

Digitized by Google

Herren Gollanin und Heinemann, ragte der letzte durch seine stimmlichen Mittel und künstlerische Überlegenheit hervor. — In den Konzerten der Musikschule erfreuten die Brüder G. und E. Stöber (Klavier und Cello) aus München durch ihr technisch und musikalisch feinausgearbeitetes Musizieren; als Neuheiten enthielt ihr Programm die Cello-Klaviersonaten in F-dur op. 6 von Strauss und op. 99 von Brahms. Des letzteren Meisters Klarinettenquintett op. 115 (Klarinette: Herr Wagner) bildete auch den musikalischen Höhepunkt eines Kammermusik-Abends des Hösl-Quartetts aus München. Zu einem Brahms-Abend gestaltete sich der letzte Kammermusik-Abend der Musikschule. Die Herren Otto Hollenberg, Deppe und Preissig spielten die Violinsonate op. 108 und das Trio op. 101; Dr. Arno Hollenberg sang eine Anzahl der schönsten Lieder. — Eigene Konzerte veranstalteten die Münchener Meistersänger Knote und Feinhals unter Mitwirkung von Fritz Cortolezis bzw. August Schmid-Lindner. Diese Konzerte wie auch ein Beethoven-Abend von Lamond zogen eine zahlreiche Zuhörerschaft an. Otto Hollenberg

BARMEN: Die Konzertgesellschaft erinnerte sich im vierten Konzert des grossen Meisters Cherubini, dessen „Anakreon"-Ouvertüre durch Stronck trefflich wiedergegeben wurde. Henri Marteau setzte seine ganze hohe Kunst für ein Violinkonzert von Jaques-Dalcroze mit zweifelhaftem Erfolg ein, da nur der Mittelsatz eine reine Stimmung auslöste. Mit der vierten Sonate von Bach und insbesondere der Chaconne erhob sich Marteau auf eine kaum zu überbietende Höhe. Das Ehepaar Dulong steuerte eine beträchtliche Anzahl Gesänge bei; während Frau Dulong noch ansehnlicher künstlerischer Leistungen fähig ist, sind die Mittel des männlichen Partners nur noch Reste einer schönen Vergangenheit. Das fünfte Konzert brachte als zweite Dublette der Saison — denn auch der „Odysseus" wurde sowohl von der Konzertgesellschaft als vom Allgemeinen Konzertverein aufgeführt — die „Jahreszeiten"; das Solistenterzett war teils infolge Indisponiertheit, teils infolge unzureichender künstlerischer Potenz dem Chor und Orchester nicht ganz ebenbürtig. — Mit einer einfachen und würdigen Ehrung des jüngstverstorbenen früheren Dirigenten Anton Krause, eines sehr verdienten Musikers, setzte das letzte Konzert ein, um in der Missa solemnis von Beethoven dem Chor Gelegenheit zu einer gradezu hervorragenden Kunstübung zu geben. Das Soloquartett schloss sich, wenn auch nicht gleichwertig zusammengesetzt, ehrenvoll an. — Der Allgemeine Konzertverein erfreute in der Aufführung von Bruchs „Odysseus" unter Hopfe durch gute Orchesterleistungen und vorzügliche Solisten. Maria Philippi und Max Büttner entwaffneten als Penelope und Odysseus jede Kritik, während der Chor an manchen Stellen Weichheit und Belebtheit, sowie intensives Mitempfinden vermissen liess. Prächtig in jeder Hinsicht waren die beiden Aufführungen der „Schöpfung" von Haydn, mit denen das Konzertjahr und das erste Dezennium der Wirksamkeit des Allgemeinen Konzertvereins schloss. Eine rein sachliche Würdigung dessen, was dieses einzigartige, durch die Opferwilligkeit eines Mannes begründete und getragene Unternehmen bisher erreicht hat, muss ihm die weitestgehenden Sympathieen auch für die Zukunft sichern. — Gleichfalls mit einem guten künstlerischen Ergebnis schlossen die acht Philharmonischen Konzerte ab, die das städtische Orchester unter seinem begabten Kapellmeister Alfred Höhne ausführte. Im Programm waren die Symphonieen Beethovens ausser der Neunten, denen mit vornehmem Geschmack ausgewählte klassische und moderne Werke zugesellt wurden.

Dr. Gustav Ollendorff

BONN: Das achte Kammermusikfest, 5. bis 9. Mai 1907. — Wie die vorhergegangenen, so stand auch das diesjährige achte Kammermusikfest ganz unter dem Einfluss der Künstlerschaft und Persönlichkeit des Ehrenpräsidenten des veranstaltenden Vereins „Beethovenhaus": Joseph Joachim. Durchaus konservativ war daher das je einen Haydn-, Brahms-, Beethoven-Abend, eine Schubert-Matinée und ein Konzert mit Werken von Mozart und Schubert umfassende Festprogramm und dessen Ausführung. Das Joachimquartett spielte Streichquartette von Mozart (Es-dur), Haydn (C-dur op. 54, f-moll op. 20, G-dur op. 64), Beethoven (f-moll op. 95 und B-dur op. 130) und Schubert (a-moll); Quintette von Mozart (D-dur), Brahms (F-dur) und Schubert (C-dur op. 163) unter Beihilfe von Konzertmeister Klimmerboom (Köln) am Bratschen-, Kammervirtuos Dechert (Berlin) am Violoncello-Pulte, endlich das G-dur Sextett von Brahms. Waren auch diese Darbietungen unter Führung des 75jährigen grossen Geigers in klanglicher und rein technischer Beziehung nicht gleich- und vollwertig, so sicherte doch die geistige Überlegenheit der Quartettisten sämtlichen Werken unter allen Umständen eine musikalisch und stilistisch bedeutende Wiedergabe. Glanzleistungen des Festes bildeten jedoch die in jeder Hinsicht geniale Ausdeutung des hehren B-dur Quartettes op. 130 von Beethoven und die von Joachim und Ernst von Dohnányi gespielte A-dur Violin-Klaviersonate von Brahms. Neben den Quartettgenossen Joachim, Halir, Wirth und Hausmann, sowie vorgenannten Zuzüglern wirkte die Trio-Vereinigung Berlin (Georg Schumann, Carl Halir und Hugo Dechert) mit. Wohl ausschliesslich dem etwas trockenen, poesielosen, wenn auch geistvollen, akademischen Spiele des Pianisten Schumann war es zuzuschreiben, dass sowohl das reizende B-dur Trio von Schubert, wie Haydns C-dur und Beethovens Es-dur aus op. 70 ziemlich kühl aufgenommen wurden. Ernst von Dohnányi spielte dagegen die G-dur Phantasie op. 78 von Schubert, Haydns f-moll Variationen, ebenso ein neuentdecktes, von Dr. Erich Prieger (Bonn) aus seiner Sammlung alter Manuskripte zur Verfügung gestelltes Allegretto in E-dur von Franz Schubert aus dem Jahre 1817, ein anmutiges Stück, das durchaus verdiente, auf diese Weise der Musikwelt überliefert zu werden (soeben gedruckt bei Breitkopf & Härtel), endlich des letztgenannten Meisters f-moll Impromptu mit poesievollem Anschlag, elegant und geschmackvoll; weniger eindringlich erschien seine Auffassung der Beethovenschen A-dur Sonate op. 101. Alsdann erzielte das Vokalquartett von Jeannette Grum-

Digitized by Google

bacher-de Jong, Julia Culp, Paul Reimers und Arthur van Eweyk dank des vortrefflichen Ausgleiches der Stimmen und eines abgeklärten Vortrages mit Brahms' Liebesliederwalzern op. 52 (am Klavier Dohnányi und G. Schumann) und dem „Gebet" op. 139 von Schubert einen grossen Erfolg. Endlich sang Julia Culp an Stelle des durch Krankheit fern gehaltenen Messchaert vier Schubertlieder und bot damit eine allererste Glanzleistung des Festes. Ihr sympathischer Alt, die Art ihres beseelten, vornehmen Vortrages enthusiasmierten die Hörer des letzten Konzertes und verliehen diesem erhöhten Reiz. Der Besuch des Festes blieb zwar hinter dem der früheren Veranstaltungen zu Bonn, wohl in Anbetracht des gar zu klassischen Programmes, zurück, aber die festtägliche Begeisterung wuchs von Tag zu Tag und gipfelte in den endlosen Ovationen, mit denen Bonns Ehrenbürger Joachim am Schlusse der Vorführungen gefeiert wurde.

A. Eccarius-Sieber

CINCINNATI: Den Reigen der Solisten eröffnete im neuen Jahr Moriz Rosenthal, der die Erwartung aller derer gründlich enttäuschte, die die Berichte über musikalische Vertiefung seines Klavierspiels ernst genommen hatten. In Wahrheit spielt Rosenthal genau ebenso wie vor 15 Jahren in Berlin, an Geschwindigkeit nur dem Klavierautomaten nachstehend, in der Auffassung alles nach dem Leisten des Terzenwalzers und der Walzerparaphrasen. Auch seine Programme scheinen sich nicht geändert zu haben, oder glaubt Rosenthal, dass eine Folge abgedroschenster Paradestücke für ein amerikanisches Konzertpublikum, das seit Jahren das Neueste von den Besten zu hören gewöhnt ist, gerade gut genug ist? Der geringe Besuch seiner Rezitals sollte ihn besser belehrt haben. — Ganz anders erfüllten sich die Erwartungen, die sich an den Besuch des Boston Symphony-Orchesters unter Leitung Dr. Mucks knüpften. Mit vornehmer Autorität leitete der Berliner Hofkapellmeister ein Orchester, das in bezug auf Ensembledisziplin und Qualität der Bläsergruppen von wenigen europäischen Vereinigungen erreicht, aber kaum übertroffen wird. Dr. Mucks Auffassungen sind bestimmt, massvoll und zeichnen ein plastisches Bild. Temperamentsübermass, das die klaren Linien verwischen könnte, weiss er zu unterdrücken, doch nie auf Kosten des Lebensvollen. Seinen Wiedergaben haftet nichts Trockenes, Akademisches an. Äusserlich beschränkt er sich auf ein Mindestmass von Bewegung, aber seinen kurzen energischen Winken folgt das Orchester willig und sicher. Er dirigierte als Hauptnummer die e-moll Symphonie von Sibelius, ein Werk, in dem Wollen und Können sich nicht durchweg deckt. Sei gleich hier erwähnt, dass die Symphonie dem später gehörten Violinkonzert desselben Komponisten sehr nachsteht. In den Hauptsätzen fällt die mangelnde Entwicklungsfähigkeit auf. Stimmung allein füllt keine symphonische Form. Auch die abrupten Endschlüsse, so besonders des Scherzo, des sonst mit genialem Zug entworfenen, besten Satzes, wirken wenig befriedigend; ermüdend ferner der beständige Tiefsatz der Orchestrierung. Solistisch gab Prof. Willy Hess, der Konzertmeister des Orchesters, eine durchaus verdienstvolle Wiedergabe des Beethoven-Konzerts, der nur stellenweise abgeklärteres Ruhegefühl zu wünschen gewesen wäre. — Das fünfte unserer einheimischen Symphoniekonzerte bot unserem trefflichen Dirigenten Van der Stucken Gelegenheit, sein 25jähriges Kapellmeister-Jubiläum festlich zu begehen, und zahlreich waren die Ovationen, die er bei diesem Anlass empfing. Sehr passend war dem Programm eine Wiedergabe seines symphonischen Prologs zu „Ratcliff" eingefügt. Modern in Form und Tendenz, durchaus in Übereinstimmung mit der dramatischen Forderung der Dichtung, sollte dieses gehalt- und wirkungsvolle Werk eine dauernde Säule der Orchesterliteratur sein. Am gleichen Abend feierte Lhevinne einen pianistischen Triumph mit seiner unübertrefflichen Wiedergabe des fünften Rubinsteinschen Klavierkonzerts. — Im sechsten Konzert spielte die eminent musikalische, nur gelegentlich das Energisch-Männliche zu sehr betonende Geigerin Maud Powell das oben schon erwähnte Violinkonzert von Sibelius. Von besonderer Anziehung war eine Aufführung des symphonischen Gedichts „Cleopatra" von Georg Chadwick, der eigens von Boston gekommen war, sein Werk zu dirigieren. Chadwick, zurzeit Direktor des New England Conservatory, gehört zur konservativen Gruppe älterer amerikanischer Komponisten — wir haben auch unsere jüngeren Stürmer und Dränger — und lässt fein entwickelten Form- und Klangsinn nie vermissen. Der Zusammenhang mit dem historischen Vorwurf ist auch ohne Programm deutlich erkennbar und charakteristisch entwickelt. In der Erfindung andern Werken nachstehend, gerät diese doch nie ins Stocken, und die vornehm-ungekünstelte Orchestergewandung lässt den günstigen Gesamteindruck des Werkes nicht verfehlen. Im Rahmen desselben Programms sang der walisische Tenor Beddoe, dessen Stimmkraft leider keine Ausdrucksschattierung besitzt; das Orchester gab unter Van der Stuckens Leitung eine mustergiltige lichtvolle Wiedergabe der dritten Symphonie von Brahms. — Dem Auftreten des Ehepaares Petschnikoff im achten Konzert verdankten wir ein selten anziehendes Programm. Zu den Doppelkonzerten von Bach und Mozart gesellte das Verdienst des Dirigenten noch eine, nach dem Masstab der Zeit natürlich zu messende Sonate von Gabrieli und die prächtigen Variationen Georg Schumanns über ein lustiges Thema. Das Zusammenspiel Herrn und Frau Petschnikoff's ist sehr verdienstlich; doch würde es der Leistung nicht schaden, wenn Herr Petschnikoff statt allzu submisser Ehemannsgalanterie den überlegenen Künstler etwas stärker betonen würde.

Louis Victor Saar

DESSAU: Die letzten sechs Hofkapellkonzerte vermittelten unter Franz Mikoreys genialer Direktion an grösseren Orchesterwerken Liszts „Ideale", Berlioz' „Symphonie fantastique", Beethovens „Pastorale", die V. Symphonie Tschaikowsky's, „Till Eulenspiegel" von Strauss, Schumanns IV. Symphonie, die Faust-Symphonie von Liszt mit dem Schlusschor, Beethovens II. Symphonie, Vorspiel und Karfreitagszauber

Digitized by Google





SYLVIUS LEOPOLD WEISS

VI. 17

Digitized by Google

aus „Parsifal" und Wolf-Ferrari's feinsinniges Chorwerk „Le vite nuova". Als Solisten traten auf: Julius Klengel (Cello), Tilly Koenen (Alt), Mme. Charles Cahier (Mezzosopran), Wilhelm Sieben (Violine), Klara Funke (Mezzosopran), und in „Vita nuova" Caroline Fernbecher und Hermann Jakobs. In den noch übrigen Kammermusik-Abenden kamen Schubert, Mozart, Beethoven, Anton Beer-Walbrunn und August Klughardt zum Worte. Von hochkünstlerischer Bedeutung war das Sarasate-Konzert am 16. Januar. — Das sechzehnte Anhaltische Musikfest wurde unter dem Protektorate des Herzogs Friedrich II. von Anhalt am 4. und 5. Mai im Dessauer Hoftheater gefeiert. Als Festleiter fungierte Hofkapellmeister Franz Mikorey, den aus 550 Personen bestehenden Sängerchor bildeten Gesangvereine aus Bernburg, Köthen, Zerbst und Dessau, und das Orchester stellte die um ein bedeutendes verstärkte Dessauer Hofkapelle. Das erste Konzert bot Hector Berlioz' „Fausts Verdammung". Die Gesamtaufführung des interessanten Werkes ging unter der feingestaltenden, befeuernden Direktion Franz Mikoreys überaus vorzüglich von statten. Die Soli hatten eine vortreffliche Besetzung. Den „Faust" sang Karl Burrian mit dem ganzen Aufgebot seiner reichen künstlerischen Mittel. An Stelle des plötzlich erkrankten Kammersängers Rudolf von Milde sprang in letzter Stunde Alexander Heinemann ein und vermittelte, was die Klangfarbe der Stimme sowie die hochdramatisch belebte Art des Vortrags angeht, einen „Mephisto", den man in solch charakteristischer Prägung als typisch hinstellen kann. Die „Margarete" wurde von Angèle Vidron (Köln) in zart-keuscher Empfindung vorzüglich gesungen. Nur ermangelte es der Stimme in den Ensemblesätzen an der erforderlichen Kraftentfaltung. Die Chöre erwiesen sich als trefflich vorbereitet und zeigten rhythmische Exaktheit, gesunde Tonbildung, Deutlichkeit der Textbehandlung und ebenso geist- wie gefühlvolle Vortragsweise. Mit der hochkünstlerischen Ausführung des Orchesterparts stellte sich die Herzogliche Hofkapelle selbst das beste Zeugnis aus. Das zweite Konzert stützte sich auf ein an Abwechslung reiches, gemischtes Programm. Den ersten Teil füllte als Novität Anton Bruckners Achte Symphonie, die von der durch Franz Mikorey genial inspirierten Hofkapelle eine wahrhaft gediegene, bis ins Detail fein ausgearbeitete und dabei doch grosszügige Wiedergabe erfuhr. Den tiefsten Eindruck hinterliess das herrliche Adagio mit seinen weihevollen Tubenklängen. Die zweite Hälfte des Programms begann mit der Wanderer-Phantasie von Schubert-Liszt für Klavier und Orchester, der Conrad Ansorge mit seiner phänomenalen Technik und der Gabe, den ganzen Gehalt voll auszuschöpfen, hervorragend schön gerecht wurde. Der Künstler spielte des weiteren in gleicher Vollendung noch drei Solostücke für Klavier „Après une lecture de Dante" von Liszt, Chopin's liebliche „Berceuse" und den „Erlkönig" von Schubert-Liszt. Den Klaviervorträgen folgten „Zwei Frühlingsgesänge" von Franz Mikorey für Tenor und Orchester, zwei von höchster Leidenschaft durchglühte, temperamentvoll überschäumende Kompositionen. An Stelle des nach Paris zu den Salome-Proben abgereisten Kammersängers Karl Burrien lieh der Dessauer Hofopernsänger Siegmund Krauss den beiden Gesängen seine glanzvolle Stimme und brachte auch in bezug auf den Vortrag die Kompositionen zu schöner Wirkung. Mit der Schlussszene aus den „Meistersingern" — Alexander Heinemann sang die Partie des Hans Sachs — gelangte das in allen seinen Teilen schön gelungene sechzehnte Anhaltische Musikfest zu einem ebenso begeisterten wie erhebenden Ausklang. Ernst Hamann

DRESDEN: Das letzte Symphoniekonzert der Serie B im Königlichen Opernhaus brachte uns eine höchst lohnende Bekanntschaft. Wanda Landowska erwies sich mit der Wiedergabe des Mozartschen Klavierkonzerts Es-Dur als eine Pianistin von echt Mozartscher Art. Ihr Ton ist von blühender, keuscher Schönheit, ohne jemals hässlich zu werden; der Vortrag entzückt durch Klarheit und Sauberkeit der Technik ebenso wie durch edle, heitre Auffassung, kurz, es war ein Erlebnis, diese Künstlerin Mozart spielen zu hören. Dagegen glückte ihr der Versuch nur wenig, einige Stücke alter Musik auf einem Clavecin vorzuführen. Der zarte, fein rauschende, unpersönliche Klang dieses Instrumentes passt eben nicht für ein grosses Haus, so dass in dieser Hinsicht die Bemühungen der Künstlerin ohne Erfolg blieben. Der letzte Aufführungsabend des Tonkünstlervereins gestaltete sich zu einer Erinnerungsfeier an Johannes Brahms, dessen zweite Serenade (A-dur, ohne Geigen) den Abend eröffnete. Herr Pleschke sang die Romanze „Verrat" und zwei der „Ernsten Gesänge" mit bestem Gelingen, und die Herren Bärtich, Spitzner, Stenz und Bachmann beschlossen den Abend mit der mustergültigen Ausführung des berühmten Klavierquartetts g-moll. — Im Musiksalon Bertrand Roth spielte, bei verdunkeltem Saale und hinter einer spanischen Wand den Blicken der Besucher verborgen, der russische Komponist Wladimir Rebikoff eine fast übergrosse Anzahl seiner Klavierkompositionen, die die ausgesprochenste Programmusik darstellen und den Anspruch erheben, allerlei phantastische Situationen und Vorgänge zu schildern und sogar ganze Geschichten zu erzählen. Das gelingt dem Tonsetzer mitunter gar nicht übel; seine an hübschen Gedanken und feinen Einzelheiten reiche Musik kann man vielleicht am besten dadurch bezeichnen, dass man sie modern-impressionistisch mit starkem Chopin'schen Einschlag nennt. Ein Volksliederabend der hier mit Recht sehr geschätzten Sopranistin Anne Schöningh sei als wohlgelungen hier noch vermerkt. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Nicht gerade glanzvoll schloss der Musikverein unter Julius Buths seine dieswinterliche Tätigkeit mit der Wiedergabe der Matthäus-Passion ab. Auch der letzte Quartettabend des Vereins löste recht wenig Begeisterung aus. Er gipfelte in der vorzüglichen Wiedergabe des e-moll Streichquartettes von Beethoven. Einen überaus günstigen Eindruck hinterliess dafür der Gesangverein unter Walter La Porte mit der Aufführung des „Elias" von Mendelssohn. Ernst von Possart gab mit Elisabeth Müller-Friedhoff am Ibach einen Rezitationsabend; Fritz Hempel ver-

Digitized by Google

anstaltete am Karfreitag ein grosses Orgelkonzert; der junge Violinvirtuose Court Gross debütierte mit Julia Röhr (Klavier); Hubert Flohr stellte sich wieder einmal als vortrefflicher Klavierkünstler vor. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Am letzten Künstlerabend der Konzertdirektion de Sauset war es Franz von Vecsey, der auch hier das Publikum entzückte und durch seine künstlerische Reife verblüffte. Neben einer solchen Künstlererscheinung hatte die mit einem Mezzosopran von angenehmem Timbre begabte, allem Effekt abholde, aber nachempfindende Sängerin des Abends, Klara Rahn, einen schweren Stand; doch wusste sie in Liedern von Brahms und Hugo Wolf zu interessieren, wie Otto Rebbert mit Lisztschen Klavierstücken. Der Lehrergesangverein bewährte sich unter Dr. Hans Haym wieder als ein sorgfältiger Pfleger des Volksliedes. Eva Lissmann führte sich vermöge der trefflichen Schulung ihres schönen Organs und des reizenden Vortrags in Schumannschen Liedern aufs beste ein, und der heimische Virtuose auf der Ritterschen Viola alta Paasch erwarb seinem Instrument neue Freunde. Mit einer namentlich in den Chören vorzüglichen Aufführung der grossen c-moll Messe von Mozart unter Dr. Hans Haym, bei der sich Anna Kappel in der Sopranpartie als eine ausgezeichnete Mozartsängerin bewährte, wurden die dieswinterlichen Abonnementskonzerte der Konzertgesellschaft beschlossen. Im Karfreitagskonzert machte neben den virtuosen Orgelvorträgen von Ewald Flockenhaus Frau Cahn-Poft (Alt) besonders mit dem wunderbaren „Agnus dei" aus der Krönungsmesse von Mozart tiefen Eindruck. Ferdinand Schemensky

KÖLN: Das Streichquartett der Kölner Oper (Dietrich, Keller, Klimmerboom und Thalau) brachte bei seinem letzten Abend in sehr gediegener Ausführung Beethovens Quartett F-dur, unter Mitwirkung der ausgezeichneten Pianistin Elly Ney Sindings Klavierquintett und eine neue Rokoko-Serenade des einheimischen Conrad Ramrath. Altfranzösische Schäferlieder haben einige melodische Motive zu dem höchst ansprechenden Werkchen gegeben, bei dem die gewisse altertümliche Form, die der Komponist in guter Absicht als hier durchaus angebracht wählte, sich mit einer sehr hübschen Ausgestaltung neuzeitlichen Charakters trefflich ergänzt. — In der Musikalischen Gesellschft erzielte M. Bulliėmoz, eine Altistin von in der oberen Lage sehr schöner und auch ausgiebiger, in dem mittleren Register anscheinend ziemlich matter Stimme und im allgemeinen respektabler Vortragskunst freundliche Aufnahme mit Liedern und der Dalila-Arie. Fritz Steinbach erfreute (mit dem Orchester der Gesellschaft) durch die feingeistige Auffassung, die er der Mendelssohnschen Melusinen-Ouverture und der Mozartschen Es-dur Symphonie angedeihen liess. Beim letzten Aufführungsabend vermochte Lucie Coenen aus Nymwegen, eine stimmlich gut beanlagte und brav geschulte Sängerin, mit einer gar zu einförmig vorgetragenen Händelschen Arie und Liedern nicht recht zu erwärmen, woran zum Teil die mangelhafte Beherrschung der deutschen Sprache schuld war. Paul Hiller

LEIPZIG: Ausser Vereinskonzerten des von Alfred Schweichert geleiteten Männerchores „Sängerkreis-Leipzig" und des von Moritz Geidel geleiteten Männerchores „Concordia", von denen ersteres vornehmlich durch die Aufführung des von Hermann Hutter wirksam für Soli, Chor und Orchester komponierten dramatischen Gedichtes „Coriolan" (Solisten: Mizzi Marx und Hans Schütz) interessieren konnte, haben hier in den restierenden Aprilwochen nur noch zwei Konzertvorführungen stattgehabt: ein Liederabend, an dem die dunkelstimmige Elly Schellenberg-Sacks und ihr sie am Flügel kunstreich begleitender Gatte Woldemar Sacks ausschliesslich Kompositionen des letztgenannten — darunter neben wirkungserprobten Liedern auch zwei gegensätzlich reizvolle Manuskriptgesänge „Sehnsucht" und „Rokoko" — zum Vortrag brachten, und ein Orchesterkonzert, in dem Pietro Mascagni als Dirigent der etwas salopp spielenden Weimarischen Hofkapelle mit sicher-temperamentvollen Interpretationen der c-moll Symphonie von Beethoven und zweier Stücke von Saint-Saëns und Berlioz achtunggebietend und mit der Vorführung zweier eigenen Kompositionen, der liebenswürdig-frischzügigen Ouvertüre zu „Le Maschere" und dem tragisch-pathetischen Intermezzo aus „Amica", so weit enthusiasmierend wirkte, dass er schliesslich mit der Zugabe des „Intermezzo sinfonico" noch seine Visitenkarte als Komponist der „Cavalleria rusticana" zu hinterlegen hatte. Arthur Smolian

LINZ: Im Mittelpunkte des Konzertlebens stand der Musikverein, der drei statutenmässige Konzerte, ein Volkskonzert und eine ausserordentliche Aufführung gab. Das erste Konzert war dem Gedenken des zehnten Todestages unseres Landsmannes Bruckner geweiht. Es gelangten dessen zweite Symphonie, die feinsinnige „Trauermusik" auf den Tod des Meisters von Otto Kitzler und Beethovens „Geschöpfe des Prometheus" zur Aufführung. Im zweiten Konzert bewunderten wir das Spiel Palma's von Paszthory. Die junge Künstlerin wählte das Violinkonzert in D-dur von Tschaikowsky, das hier seine Erstaufführung feierte. Den Eingang zu diesem Konzerte bildete Schumanns Ouvertüre zu „Manfred", den Schluss Liszts „Tasso". Auch das dritte Konzert galt einem Gedenktage, dem zehnten Todestage von Johannes Brahms, dessen dritte Symphonie zur Darstellung kam. Dieses Konzert brachte uns noch zwei weitere in Linz bisher noch nicht aufgeführte Werke: „Les Eolides" von C. Franck und „Von Spielmanns Leid und Lust" aus dem „Pfeifertag" von Schillings, die mit grossem Beifall aufgenommen wurden. Schon seit acht Jahren veranstaltet der Musikverein alljährlich ein Volkskonzert. Dieses Unternehmen hat sich derart eingelebt, dass es zu einem Bedürfnisse geworden ist. In keiner anderen Stadt Österreichs werden Volkskonzerte mit derart billigen Eintrittspreisen abgehalten. In dem heurigen Konzert wurden wieder Beethovens Prometheus-Ouvertüre und die zweite Symphonie von Bruckner vorgetragen. Als Zwischennummer spielten unsere heimischen Künstler Palma von Paszthory und Amadeo von der Hoya mit feinem Stilgefühl das Violin-Doppelkonzert in d-moll von J. S. Bach.

Digitized by Google

Ein musikalisches Ereignis war die Aufführung des Händelschen „Herakles". Die Komposition wurde in der Reiterschen Bearbeitung aufgeführt. Ohne dem Werke Gewalt anzutun, hat Reiter die Feile angelegt, einzelne Sätze gestrichen, das Orchester dem modernen Geiste angepasst, die Chorsätze jedoch in ihrer gewaltigen Einfachheit belassen. Der bei der Aufführung anwesende Komponist Reiter, Musikdirektor Göllerich und die Darstellenden wurden mit rauschendem Beifall überschüttet. August Göllerich hat sich auch heuer wieder in seiner echten Begeisterung, seiner bewundernswerten Hingabe für die Kunst gezeigt. — Gustav Mahler kam aus Wien, um uns mit dem hiesigen Musikvereins- und Theaterorchester und einigen Wiener Musikern seine erste Symphonie zu verabreichen. Das Interesse für dieses Konzert war kein sonderlich grosses, die Aufnahme des mit allem möglichen Raffinement gespickten und wenig Erfindung verratenden Werkes war eine kühle. Mit geringem Empfinden sang bei diesem Konzert der Heldentenor unserer Oper einige Lieder Mahlers. — Das Kaimorchester erschien auch in unserer Stadt und brachte uns folgende Meisterwerke: Berlioz' Ouvertüre zu „Der Korsar"; Tschaikowsky's „Symphonie Pathétique"; Sibelius' „Elegie" für Streichorchester aus der Suite „König Christian II."; Richard Strauss' „Tod und Verklärung". Georg Schneevoigt erwies sich als ein feuriger, intelligenter Dirigent. — Ein ganz hervorragender Genuss war das Konzert für zwei Klaviere, das das Ehepaar Göllerich gab. — Von den Sängern trat Raoul Walter als erster auf den Plan. Der Künstler brachte ein auserlesenes Programm und gewann die Herzen seiner Hörer im Fluge. Ihm folgte Slezak, der wie immer mit grossem Beifall ausgezeichnet wurde. Von der Wiener Hofoper kam ferner Lucy Weidt und wurde derart bejubelt, dass sie sich entschloss, noch ein zweites Konzert zu geben. Eine besondere Freude schenkte uns wieder Tilly Koenen, die vorzügliche Liedersängerin. Welchen Klang der Name Burmester auch in Linz hat, konnten wir aus der Begeisterung ersehen, die seinem unvergleichlich schönen Spiele folgte. Von den Wunderkindern kam heuer nur Vivien Chartres zu uns und holte sich schöne Erfolge.

Alois Königstorfer

LÜBECK: Der ausserordentlich gute Eindruck, den das Publikum von unserem hervorragend tüchtigen Kapellmeister Hermann Abendroth nach dem ersten Jahre seiner Wirksamkeit gewinnen musste, konnte durch den Verlauf der jetzt hinter uns liegenden Wintermonate nur vertieft werden. Wir schätzen an ihm nicht nur sein technisches Können, die Plastik seiner Darstellung, sondern in eben dem Masse seinen fein entwickelten Geschmack in der Wahl und Zusammenstellung der Programme, die uns in der Hauptsache örtliche Neuheiten brachten. Als bedeutungsvollste seien hier genannt: Bruckners Neunte Symphonie, Lampes Serenade für Blasinstrumente, Schillings' Prolog zu „König Oedipus", Boehes „Aus Odysseus Fahrten. I. Teil: Ausfahrt und Schiffbruch", Pfitzners Vorspiele aus der Musik zu „Das Fest auf Solhaug", Smetana's „Ultava" und Bachs Zweites Brandenburgisches Konzert. An Abendroths glänzender Interpretation von Brahms' c-moll Symphonie darf unser Bericht nicht stillschweigend vorübergehen. Ihren Abschluss fanden die grossen Orchesterkonzerte mit der „Neunten", die dem Dirigenten, unserem trefflichen Orchester und dem ad hoc zusammengestellten Chor reiche künstlerische Ehren eintrug. An Solisten hörten wir Marteau, Frl. Staegemann, Kiefer, Frau von Kraus-Osborne, Lamond, d'Albert, Frl. Bussius und Frau Metzger-Froitzheim. Im Quartett der „Neunten" wirkten Frau Cahnbley-Hinken, Frl. Schünemann und die Herren Fischer und Helmrich. In den Volkssymphoniekonzerten hörten wir ein Manuskriptwerk von Renzo Bossi, dem an unserem Theater als Kapellmeister wirkenden Sohne Enrico Bossi's. Seine symphonische Dichtung „Poema umano" hinterliess jedoch keinen Eindruck, da ihr Klarheit der Diktion und Kraft der Gedanken fehlt. Freundlicher Aufnahme erfreute sich Edgar Istels keck konzipierte und humorvolle Singspielouvertüre. Das Konzert zum Besten der Richard Wagner-Stipendienstiftung, für das der Vorstand des Vereins der Musikfreunde in liebenswürdigster Weise das Orchester unentgeltlich zur Verfügung gestellt hatte, erbrachte einen Reinertrag von nahezu 850 Mk. Verdunkelter Saal und unsichtbares Orchester waren für Lübeck ein Novum. Die Singakademie krönte ihre Konzerte mit Bachs Matthäus-Passion, die unter Julius Spengels Leitung durch die Gediegenheit der Leistungen von nachhaltigstem Eindruck war. Haydns „Schöpfung" und E. Bossi's „Das verlorene Paradies", das wir bereits vor zwei Jahren kennen lernten, füllten die ersten beiden Konzertabende aus. Die unter Leitung von Herrn Lichtwark, dem Organisten an St. Marien, stehende Vereinigung für kirchlichen Chorgesang brachte als grösste künstlerische Tat Liszts Missa choralis. Der Lehrer-Gesangverein erzielte seinen bedeutendsten Erfolg im letzten Konzert, in dem Willy Burmester mitwirkte. Reger Beteiligung erfreuten sich die drei Kammermusik-Abende von Clara Herrmann, die das sehr gefeierte Brüsseler Quartett, die Herren Prof. Zajic, Löwenberg und Gowa und Herrn van Lier zur Mitwirkung herangezogen hatte. Else Schünemann, die in einem der Konzerte sang, ist mit Recht persona gratissima bei unserem Publikum. Die in diesem Jahre gegründete Lübecker Kammermusikvereinigung der Herren Hofmeier, Schwabe und Corbach durfte mit dem künstlerischen Erfolg ihrer drei Konzerte zufrieden sein. In Bossi's Trio sinfonico und Wolf-Ferrari's Fis-dur Trio zeigten sich die Herren auf achtunggebietender Höhe. Herr Hofmeier spielte Regers Variationen über ein Thema von Bach grosszügig und mit plastischer Klarheit. Für Solistenkonzerte ist unsere Stadt ein schlechtes Feld. Wir hörten unsere einheimische Sängerin Hilda Gädeke, den Darmstädter Hofkonzertmeister Gustav Havemann, der Regers Ciaconna hinreissend schön spielte, Frau von Wolzogen (Lieder zur Laute) und das Künstlerpaar Afferni aus Wiesbaden, das mit Strauss' Violinsonate op. 18 in Es-dur grossen Erfolg erzielte.

J. Hennings

LÜTTICH: Die Konservatoriumskonzerte vermittelten uns die Bekanntschaft mit dem

Digitized by Google

hervorragenden Pianisten F. Planté (Phantasie op. 80 von Beethoven, erstes Klavierkonzert von Mendelssohn). Der Geiger Crickboom spielte Lalo's spanische Symphonie und die Phantasie von Radoux. Beethovens „Erste", Berlioz' „Ungarischer Marsch", Liszts „Nächtlicher Zug" und „Aus Italien" von Strauss erfuhren vom Orchester eine treffliche Wiedergabe. — Die „Concerts populaires" brachten in schöner Ausführung Symphonieen von d'Indy (B-dur) und Borodin (No. 2), ferner die Oberon-Ouvertüre und das Vorspiel zu „Gwendoline" von Chabrier. Geza de Kresz bot mit dem d-moll Konzert von Wieniawski und der schottischen Phantasie von Max Bruch eine vollendete Leistung. Clotilde Kleeberg brachte in bemerkenswerter Weise Chopin's f-moll Konzert und verschiedene kleinere Stücke zu Gehör. — Die „Concerts Durant" veranstalteten ein „Beethoven-Wagner-Festival". Das Programm enthielt: zweite und dritte Symphonie, Leonore No. 3, Violinkonzert; Bruchstücke aus „Tannhäuser", „Siegfried" und „Meistersingern", die Vorspiele zu „Parsifal" und „Tristan", das Finale der „Walküre". — Als Veranstaltungen ausser der Reihe sind zu erwähnen der Abend des Ysaye-Orchesters und das Braby-Konzert, die unter solistischer Mitwirkung von Mark Hambourg und de la Cruz Werke von Beethoven, Berlioz, Liszt und Mendelssohn zum Vortrag brachten. — Zahlreiche Rezitals fanden statt: Radoux und Robert (Sonatenabend), Jasper und Zimmer, Kubelik, Lavoye (Orgel), Charlier u. a.

Paul Magnette

MANCHESTER: Eine ziemlich gleichgültige Aufführung der Bachschen h-moll Messe und das jährliche Pensions-Fond-Konzert (Wagner-Abend) schlossen die Hallé-Konzerte ab. — Das einzige Konzert, das die Serie der Gentlemen's Concerts überhaupt der Mühe wert gemacht hätte, das letzte, in dem das Joachim-Quartett spielen sollte, wurde durch die Erkrankung des verehrten Altmeisters vereitelt. — Paderewski gab einen gut besuchten Abend, und auf Einladung von Steinway & Sons besuchten wir ein Konzert von Buhlig, der weder sich noch die Klaviere empfahl; so hoch wir die Instrumente schätzen, so wenig schätzen wir die Leschetitzky-Schüler. — Ein Chorabend aber hebt sich ab aus dem Wust der Musikmacherei: ein hiesiger Männerchor beabsichtigt zu Pfingsten sich in Paris an dem Concours zu beteiligen; der Chor zählt 60 Mann und will die Kosten der Reise selbst tragen. Um nun die Kasse etwas zu füllen, kam ein gemischter Chor aus Blackpool und half ein gutbesuchtes Konzert zu geben. Allerdings war das beste an dem Konzert dieser letztere Chor, der Chorlieder von Brahms, Cornelius, Elgar und anderen, ferner Frauenchöre von Brahms, Berlioz u. a. mit einer Vollendung und feinsten Schattierung vortrug, die jede Nummer zu einem neuen Entzücken machte. Und zwar sind dies keine sogenannten gebildeten Leute, sondern ganz gewöhnliche brave Bürgersleute, die aber durch vieles Wettsingen eine seltene Stufe der Vollendung erreicht haben. Der Männerchor litt an den Tenören, die das hier übliche Falsett singen, dadurch sehr schöne Pianowirkungen, aber auch gar keine Kraftentwicklung hervorbringen können.

Ed. Sachs

MANNHEIM: Das zweite Konzert des Lehrergesangvereins wies ein ziemlich stilloses Programm auf, doch wurden die Chöre (a cappella) von Schubert, A. Krug, Gambke, Othegraven, Glück-Wohlgemuth, Heuberger und Hegar unter C. Weidts trefflicher Leitung sehr gut gesungen. Konzertmeister Korb vom Kaimorchester (Mannheimer Abteilung) dokumentierte mit Bach und Paganini seine völlige Unzulänglichkeit als Sologeiger. Im Karfreitagskonzert des Musikvereins brachte Hofkapellmeister Kutzschbach die Matthäus-Passion zu einer glanzvollen Aufführung, nur waren nicht alle Solisten sehr gut. In der Hochschule für Musik erregte ein Klavierkammermusik-Abend mit Werken von Bossi, Wolf-Ferrari und Sgambati grosses Interesse. Die Wiedergabe zweier Trios und eines Quintetts war ausgezeichnet. In einem Konzerte des Frankfurter Trios erweckte Marie Kaufmann von hier, zuletzt Schülerin Friedbergs, grosse Hoffnungen als Pianistin; sie spielte mit ihrem Lehrer Schumanns B-dur Variationen für zwei Klaviere vortrefflich. Sehr erfolgreich verlief ein Liederabend von Henny Linkenbach, die Lieder von Streicher, Mahler, Reger und C. Hildebrand, ihrem Gatten, in künstlerischer Vollendung sang. Victor Gille aus Paris wird ein tüchtiger Pianist werden, wenn der noch überschäumende Most sich geklärt hat; jetzt imponiert nur die Technik und das sprühende Temperament. In ihren Liederabenden brachten Richard Fischer und K. Götz von hier interessante und stilgerechte Programme zur Durchführung. Erster sang Lieder von Schubert und H. Wolf, letzter Volkslieder und Balladen; beide hatten ehrlichen und ehrenden Erfolg.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Eine schöne Gedächtnisfeier bereitete der Münchener Tonkünstlerverein seinem einstigen Mitglied Ludwig Thuille. Das geniale Klavierquintett op. 20, die Violinsonate op. 30, ferner eine Reihe von Liedern und Klavierstücken bildeten das Programm, das von ersten Künstlern Münchens, den Professoren Berber, Schmid-Lindner und Schwartz, den Damen Henke und Hirzel und dem Ahner-Quartett glänzend zur Ausführung kam. Nicht minder würdig war die später folgende Thuillefeier der Ortsgruppe des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Max Schillings dirigierte den dritten Akt des hier noch unbekannten lieblichen Bühnenspiels „Gugeline" mit Frau Stavenhagen als Gugeline und Franz Bergen als Prinz, Dr. Courvoisier zwei Sätze aus einer frühen, formal schon meisterlichen F-dur Symphonie und Ernst Boehe des Komponisten letzte Arbeit, einen pompösen „Festmarsch". Ferner ist eines Abends des Kaim-Orchesters mit Edvard Grieg als Dirigenten zu gedenken. Es kamen nur eigene Werke Grieg's zur Aufführung, unter grossem äusseren Erfolg, dem aber das künstlerische Ergebnis nicht völlig entsprach. Grieg's Eigenart ist zu eng beschränkt und grösseren Formen zu wenig adäquat, als dass sie einen ganzen Abend hindurch das Interesse zu fesseln vermöchte. Meisterhaft wurde das wirklich hervorragende Klavierkonzert durch Arthur de Greef gespielt, und eine Reihe von Liedern kam durch Laura Hilgermann gut zu Gehör. Weit interessanter war da ein Autorenabend des

Digitized by Google

„Neuen Vereins", in dem nur Anton Beer-Walbrunn zu Worte kam. Beer-Walbrunn ist ohne Frage heute eines der stärksten Talente, die wir in München besitzen. Rheinberger-Schüler, schuf er früher oft allzu eingezwängt in die etwas engbrüstige Art dieser Schule; in den letzten Jahren aber hat er den Weg zu sich gefunden und schafft Werke überaus sympathischen Gepräges, voll Gediegenheit in Formgebung und Mache und voll echt musikalischen Lebens, wie die ganz hervorragende zweisätzige Violinsonate op. 30, die durch die Professoren Berber und Schmid-Lindner mit fortreissendem Temperament gespielt wurde, oder das schöne Quartett op. 19 und vor allem den „Zyklus lyrisch-dramatischer Gesänge nach Sonetten Shakespeare's", die mit zum Wertvollsten gehören, was wir in der Liederliteratur besitzen. Ihre Interpretation durch Kammersänger Loritz liess mit Ausnahme einiger allzusehr verschleppter Tempi nichts zu wünschen übrig, und so wurde der Abend zu einem vollen und wohlverdienten Erfolg für den noch lange nicht genug gekannten und gewürdigten Komponisten. — Ein Hugo Wolf-Abend Ludwig Wüllners zeigte den Sänger wohl stark ermüdet, jedenfalls nicht auf der gewohnten Höhe auch nach der Seite des Vortrags. Desto Besseres bot Scheidemantel mit wundervoll durchgebildeter klangreicher Stimme und durchdachter Vortragskunst. Und nicht minder erfolgreich war ein Konzert des grossen belgischen Geigers Eugène Ysaye, der von drei Violinkonzerten von Mozart, Beethoven und Bruch das Bruchsche mit grösster Feinheit und Vollendung vortrug, während bei Beethoven eine Reihe von Willkürlichkeiten teilweise unangenehm auffielen.

Dr. Eduard Wahl

MÜNSTER i. W.: Aus Gesundheitsrücksichten musste Dr. W. Niessen zunächst von der Leitung der Musikvereinskonzerte Abstand nehmen und wurde Königlicher Musikdirektor Paul Seipt aus Hamm als Stellvertreter ausersehen. Infolgedessen mussten wir auf manche vorgesehene Novitäten verzichten. Das Wollen stand hier höher als das Können. Zum Cäcilienfest kam am ersten Tag Händels „Saul" mit Frau Bellwidt, Frau von Kraus-Osborne, den Herren R. Fischer und Dr. von Kraus zur Aufführung. Dieser eignete sich für die Partie des Saul weniger gut. Die übrigen Rollen waren in trefflichen Händen. Am zweiten Tage erlebte die Bachsche Kantate „Bleib bei uns" eine recht mässige Wiedergabe. Sauber, aber ziemlich geistlos, wurde Bruckners vierte Symphonie gespielt. Sein Bestes bot Paul Seipt am Ende des Cäcilienfestes mit dem Kaisermarsch von Wagner. Frau Chop-Gröneveit wiederholte bei ihrem zweiten Auftreten das Klavierkonzert in b-moll von Tschaikowsky, das sie diesmal ziemlich farblos vortrug. Für das fünfte Vereinskonzert war das Georg Schumann-Trio gewonnen, dessen Leistungen sich unsere Kammermusikvereinigung zum Vorbild nehmen könnte. Die Leitung der letzten drei Konzerte übernahm Dr. Niessen, der inzwischen wieder genesen. Bis auf den vierten Satz, der in tiefes Dunkel eingehüllt war, erlebte die rheinische Symphonie von Schumann eine befriedigende Aufführung. Von Busoni hörten wir das Klavierkonzert in c-moll von Beethoven, dessen erster Satz weniger stilvoll wie die übrigen ausgefallen war. Die Aufführung von Schumanns „Manfred" unter Mitwirkung von Ludwig Wüllner fand keine dankbare Aufnahme. In der Matthäuspassion wurden die Choräle und der Schlusschor zu sehr verschleppt. Der Evangelist erwies sich als unzulänglich, während Arthur van Eweyk als Vertreter der Christuspartie den Anforderungen mehr als alle anderen Solisten entsprach. Das Benefizkonzert von Dr. Niessen brachte Haydns „Schöpfung", die in Chor und Orchester gut vorbereitet war. Für die Tenorpartie reichte das Können von Hans Mersmann nicht aus. Karola Hubert und Herr Fitzau entsprachen allen Anforderungen im weitesten Masse. Willy Burmester geigte in seinem Konzert unter anderem den Hexentanz von Paganini, den er noch durch eigene Zutaten erschwerte. Einen tüchtigen Begleiter, der auch mit einigen Solostücken hervortrat, fand er in Willy Klasen. An Dr. Dillmanns Kunst, Wagner auf dem Klavier zu interpretieren, konnte man zwar die technische Ausführung bewundern, doch wurde man hierbei nicht warm. An seinem Liederabend sang Herr van Eweyk unter anderem die Lieder des Harfners von Wolf in der dem Künstler eigenen Vornehmheit. Waldemar Lütschg und Martha Schauer-Bergmann konnten ihr hervorragendes Können nur vor einem kleinen Auditorium offenbaren. Die Oper beginnt erst jetzt, da sie anderwärts zu Ende geht.

Ernst Brüggemann

NEW YORK: Das wichtigste Ereignis der letzten Konzertwochen war die amerikanische Erstaufführung von Edward Elgar's letztem Oratorium „The Kingdom", das eigentlich den dritten Teil von dessen „Aposteln" bildet. Es wurde unter des Komponisten Leitung ziemlich gut aufgeführt. Wie die früheren Werke des berühmten Engländers hat es effektvolle Chöre und farbenreiche Instrumentation; es fehlt ihm aber originelle Melodik. — Der Mendelssohn Glee Club, dessen Dirigent früher der jetzt geisteskranke Edward Mac Dowell war, hat zum erstenmal zu dessen Benefiz ein öffentliches Konzert gegeben; der Ertrag, 5000 $, erhöhte die nationale Sammlung zugunsten des unglücklichen Tondichters auf 33000 $; das erhoffte Ergebnis ist 100000 $. — Die Norweger von Brooklyn wollen ein Grieg-Denkmal errichten und werden zu diesem Zwecke in Carnegie Hall ein Konzert geben. Es wird so ziemlich das Ende der Saison bedeuten, ausser dass wir im Mai den Wiener Männergesangverein hören werden.

Henry T. Finck

PARIS: Kaum haben die grossen Konzerte ihre Pforten geschlossen, so werden die der kleinen Konzerte um so eifriger aufgesperrt, weil sie die Konkurrenz nicht mehr zu fürchten haben. Was die ersteren betrifft, so ist noch nachzuholen, dass Chevillard in einem seiner letzten Konzerte eine neue Symphonie in Es-dur von dem geborenen Welschtiroler, aber schon längst als Franzose naturalisierten Silvio Lazzari mit gutem und auch verdientem Erfolge gegeben hat. Das Werk ist von ungewöhnlichem Umfang, hält sich aber doch in den klassischen Normen. Ein kurzes dreitöniges Thema kehrt in allen vier Sätzen als Bindeglied wieder. Das Finale ist am

Digitized by Google

besten geraten, vielleicht weil hier Lazzari einen ihm persönlich mehr zusagenden dramatischen Stil anschlägt. — Die Bachgesellschaft von Gustave Bret gab in ihrem sechsten Abonnementskonzert die Kantate „Gottes Zeit" (Actus tragicus) in guter Gestaltung, was den Chor betrifft, und das hervorragende Altsolo brachte Frau Philip zu hinreichender Geltung. Im sechsten Brandenburger Konzert ersetzte das Orchester seine numerische Schwäche nicht immer durch genaues Zusammenspiel. Der Geiger Dehroux erntete verdienten Beifall mit dem a-moll Konzert. — Die Streichquartette vermehren sich noch immer. Mit einem sehr modernen Programm führte sich das Quartett Chailley ein, denn es gab ein E-dur Quartett des allerjüngsten Rompreises Louis Dumas, dem es neben vielen Anlehnungen nicht an einigen guten Ansätzen fehlt, und das in Paris noch unbekannte, durch Wärme des Ausdrucks hervorragende A-dur Quartett von Emanuel Moor. Das Quartett Geloso widmete dagegen ein ganzes Konzert dem Komponisten Chevillard, und das war etwas liebedienerisch, denn dieser bedeutende Dirigent ist als Tonsetzer weniger bedeutend. Bei den Philharmonikern überraschte der gefeierte Geiger Kubelik durch eine, man muss wohl annehmen, absichtlich schlechte Ausführung der Kreutzersonate. Er setzte dadurch seine sehr korrekte Partnerin Frau Kleeberg fast in Verlegenheit und entfaltete seine wahre Kunst erst in seinen Solostücken. — Eine neue interessante Erscheinung war der russische Bassgeiger Kussewitzky, der in zwei Konzerten, die er mit dem tüchtigen Pianisten Lindemann gab, viel Zuspruch fand und starken Beifall erntete. — In Hélène Merhange lernten wir eine sehr junge Geigerin von ungewöhnlichem Talent kennen. — Das geigende Ehepaar Gustave Wagner verband sich mit Geloso zu dem altertümlichen Geigentrio, das Couperin die Apotheose Corelli's genannt hat. — Auf dem Klaviergebiet hatte die tüchtige Blanche Selva den glücklichen Einfall, die Entwicklung der Gattungen zu demonstrieren. Auf die Variation folgte im zweiten Konzert die Phantasie, die sie mit Kuhnaus „Kampf zwischen David und Goliath" eröffnete. Dieser keineswegs gleichgültige Versuch der Programmusik ist älter als Bach, der in den kurzen Stücken über die Abreise seines Bruders Kuhnaus Beispiel ziemlich getreu befolgte. Das dritte Konzert fiel etwas aus dem Programm, denn es vereinigte bloss drei moderne Geigensonaten von Franck, d'Indy und Magnard. Als Anfänger, von denen sich noch nicht viel sagen lässt, sind die Pianisten Lazzati, Brunold und Gaston Bernheimer wenigstens ehrenvoll zu erwähnen, wogegen Lola Landé von Wien nur einen peinlichen Mangel an Geistesgegenwart dokumentierte. — Selbst die Sänger und Sängerinnen fangen an einzusehen, dass sie ihre Programme nicht immer bloss mit Schubert, Schumann und Brahms füllen können. Der Böhme Fery Lulęk, dessen Bariton in der Höhe zugenommen, bot uns den Zyklus „Eiiland" von dem gar zu sentimentalen Fielitz und lud seinen Landsmann Joseph Szulc (sprich Schulz) ein, der mit dem jugendlichen Geiger Hewitt eine ansprechende Geigensonate eigener Komposition vortrug. — Mathilde Polack, deren Mezzosopran ungewöhnlich sympathisch berührt, bot ein ganzes Heer lebender Tonsetzer auf, um am Klavier ihre eigenen Sachen zu begleiten. Wir sahen Frau Ferrari, Rhené Baton, Camille Erlanger, Wormser (besonders gefeiert) und Léon Moreau. Ausserdem kamen auch Lieder von Coquard und Deutsch de la Meurthe zum Vortrag, und Chevillard spielte seine eigene Geigensonate mit Albert Geloso. — Der Bariton Stephane Austin widmete seinen Liederabend ganz den Russen. — Die russische Armenierin Babaian bot einen lehrreichen Überblick des Volksliedes bei Armeniern, Neugriechen, Russen und Franzosen. Felix Vogt

PFORZHEIM: Von hervorragender künstlerischer Bedeutung war die vergangene Saison des Musikvereins (sieben Konzerte). Das erste und fünfte Konzert stand im Zeichen des Kaimorchesters. Als dankbar aufgenommenes Novum brachte uns Schneevoigt am zweiten Abend Sibelius' charakteristische Musik zu „König Christian". Kiefer spielte am gleichen Abend Schumanns a-moll Konzert grosstönig und rassig. Im letzten Konzert begeisterte Hugo Becker durch ungemein vornehmes, abgeklärtes Spiel. Die Pianistin Gertrude Ruscheweyh hatte einen guten Tag, und Eugen d'Albert fesselte wieder durch sein immer noch mitreissendes Temperament und seine bravouröse Technik. Fritz Kreisler danken wir einen herrlichen Abend; er ist ein ganzer Geiger, mehr als das: ein exzellenter Musiker. Josef Loritz aus München und Ludwig Hess wurden als Sänger nach Verdienst sehr gefeiert. Äquivalent standen Henny Arlo und Frau Grumbacher-de Jong zur Seite. Die „Münchener" repräsentierten an Stelle des wiederum unabkömmlichen Petersburger Streichquartetts im Musikverein die bei uns auch sonst reichlich vertretene Kammermusik, teilweise mit Theodor Röhmeyer (Klavier), der während der ganzen Saison in wesentlicher Weise am Erfolg partizipierte. Seine Volkskonzerte, in denen wir übrigens auch das neue famos klingende Meisterharmonium (Schiedmayer) kennen lernten, erfreuen sich zunehmender Popularität. Ein volkstümliches Orchesterkonzert von Albert Fauth brachte u. a. die symphonische Dichtung „Vineta" vom Veranstalter, deren Erfolg aber zu den aufgewendeten Mitteln (Orchester, Blasorchester, Harmonium, Klavier, Knabenchor) nicht in geradem Verhältnis stand. Eine schöne, abgerundete Leistung war „Fausts Verdammung", vom Männergesangverein unter Fauths Leitung mit der Karlsruher Hofkapelle aufgeführt. Eine tüchtige Messiasaufführung brachte der evangelische Kirchenchor (A. Epp) heraus. Die Orgel in unserem Saalbau fehlt zu solchen Aufführungen noch immer. Quousque tandem? Ernst Götze

REICHENBERG i. B.: Ziemlich lebhaftes Konzertleben. Allwöchentlich durchschnittlich zwei Konzerte, steigendes Interesse für Kammermusik. Vier Konzerte des Vereins der Musikfreunde mit Alfred Reisenauer, den Brüsselern, Eugène Ysaye, Julia Culp. Reisenauer, glänzend disponiert, entzückte mit Schumanns Phantasie und als Meister musikalischer Kleinmalerei. Die Brüsseler leisteten Hervorragendes

Digitized by Google

in den Quartetten a-moll von Schumann, B-dur op. 18 No. 6 von Beethoven und in dem bizarren, originellen Quartett von Debussy. Die Wiedergabe dreier Violinkonzerte von Joh. Seb. Bach E-dur, Mozart G-dur, Saint-Saëns h-moll durch Ysaye war eine Glanzleistung allerersten Ranges. Mit nicht sonderlich grosser Stimme, aber mit warmem Empfinden und grosser Künstlerschaft trug Julia Culp 18 Lieder von Schubert, Brahms, Loewe, Richard Strauss, Hugo Wolf vor; meisterlich stand ihr Erich J. Wolff als Begleiter zur Seite. Einen eigenen Kammermusik-Abend gaben Theo Bauer (Violine) und Waldemar Lütschg mit Sonaten von Brahms op. 108, Veracini und César Franck (A-dur). Das Hauptinteresse vereinigte Waldemar Lütschg durch meisterhaftes Spiel dreier Schumannscher Klavierstücke (Des Abends, Traumeswirren, Toccata). Das Konzert der 13jährigen Reger-Schülerin Edith Albrecht bedeutete ein künstlerisches Fiasko. Die Kritik hat das Recht, derartige Mängel und Schülerhaftigkeiten festzustellen, hat aber auch die Pflicht, das Publikum vor musikalischen Attentaten zu schützen. Im nahen Gablonz errang Wilhelm Backhaus mit einem eigenen Klavierabend grosse künstlerische Erfolge. Dr. Robert Schier

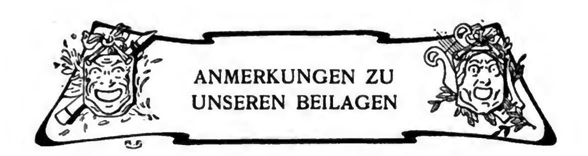
ROSTOCK: Musikdirektor Schulz brachte Beethovens h-moll- und Tschaikowsky's pathetische Symphonie, Prof. Thierfelder Klughardts „Zerstörtes Jerusalem". Von Solisten traten auf Frieda Hempel, Ottilie Metzger-Froitzheim, Elsa Laura von Wolzogen und Robert Kothe mit Liedern zur Laute und Ludwig Wüllner mit Gesängen von Schubert und dem „Hexenlied". Prof. Dr. W. Golther

ROTTERDAM: „Afdeeling Toonkunst" brachte unter A. B. H. Verhey's Leitung die Matthäus-Passion. Als Solisten sind in erster Reihe zu nennen: A. Noordewier-Reddingius und Johannes Messchaert (Christus), danach Pauline de Haan-Manifarges (Alt), Georg Walter (Evangelist) und Thomas Denys (Bass). Die Klavierbegleitung der Rezitative hatte A. de Vogel jr., die Orgelbegleitung J. H. Besselaar (beide von Rotterdam) übernommen. — Ein junger Pianist, Adolf Waterman, hat bei seinem ersten Auftreten grosses und berechtigtes Aufsehen erregt. Er spielte u. a. Beethoven: 32 Var. in c, Scarlatti-Tausig: Sonate in c, Chopin: Ballade in g, Blumenfeld: Etüde für die linke Hand, Liszt: Nocturno, Sechste ungarische Rhapsodie. — Der christliche gemischte Gesangverein „Excelsior", der unter der zehnjährigen Leitung seines Dirigenten Bernard Diamant erhebliche Fortschritte gemacht hat, gab eine gelungene Aufführung des Mendelssohnschen „Elias". Solisten waren: Marie Russer (Haag), Jeanne Kielburger (Rotterdam), Jacoba Dresden-Dhondt (Amsterdam), M. Boer (Rotterdam), die Herren Philippeau und P. M. J. van Eldik (Rotterdam), Hendrik C. van Oort (Utrecht) und C. Muller (Rotterdam). Orgelbegleitung: Paul v. d. Putten. Otto Wernicke

STRASSBURG: Als Nachlese der Saison sei erwähnt eine wohlgelungene Aufführung der Mendelssohnschen „Antigone" durch den Lehrergesangverein, zwei Volkskonzerte ohne Volk, in denen Fried u. a. eine sehr löbliche Wiedergabe der „Eroica" brachte (das Horntrio muss unbedingt vom Scherzo abgesetzt und langsamer genommen werden), als negative Leistung einen „Liederabend" eines fast völlig konzertunreifen Herrn Wessbecher (Karlsruhe), weiter ein Konzert des Orchestervereins Philharmonie (Riff) mit R. Strauss' Festmarsch op. 1 (dessen Hauptthema Beethovens Siebenter entlehnt ist!) und Sibelius', des viel überschätzten, „Schwan von Tuonela", ein Englisch-Horn-Lamento mit Geigentremoli und endlich, als würdigen Abschluss, die Bachsche Johannispassion unter Prof. Münch (Wilhelmerkirche), in deren Soli Kohmann (Tenor), Frau Altmann (Alt), Haas (Bass) und Frl. Quartier La Tente (etwas weltlicher Sopran) sich erfolgreich teilten. Dr. Gustav Altmann

WIESBADEN: Die Saison ist „mit Pauken und Trompeten" zu Ende gebracht: diese erklangen zuletzt in Verdi's effektvollem „Requiem", das der „Cäcilien-Verein" (unter Kogel) in sorgfältiger Vorbereitung zu Gehör brachte; treffliche Solisten sicherten der Aufführung apartes Interesse: Helene Günter entzückte durch ihren sonnigen Sopran und anmutig fraulichen Gefühlsausdruck, Anna Drill-Orridge durch eine der schönsten Altstimmen, die man sich vorstellen mag. Auch im Hoftheater brachte das Schlusskonzert eine grössere Choraufführung: man hoffte aus Beethovens „Ruinen von Athen" neues Leben blühen zu sehen, aber der Eindruck des Werkes (den famosen „Derwisch-Chor" und „Türkischen Marsch" ausgenommen) blieb ziemlich matt. Übrigens stand auch der ad hoc zusammengestellte Chor nicht ganz auf der Höhe. Dieser Mangel machte sich auch in den „Parsifal-Szenen" bemerkbar, die wir hier früher wohl schon besser gehört haben. — Schöne Erinnerung bewahren wir für Messchaert's Liederabend: trotz der etwas angegriffenen Stimmmittel erzielte der Sänger mit seinem meisterlichen Vortrag tiefgehende Wirkungen. Wer wüsste ihm Brahms' „Auf dem Kirchhof" gleich ergreifend nachzusingen? Als eine Pianistin von Feuer und Temperament lernten wir Anna Haasters kennen: sie spielte u. a. Brahms' „Händel-Variationen", die bald danach auch Ernst v. Dohnányi im Schlusskonzert des „Künstler-Vereins" spielte; wobei es denn merkwürdig blieb, dass dem Manne alle zarter gehaltenen Variationen am besten gerieten, während das Weib gerade die energisch kraftvollsten Variationen am vollendetsten gestaltete! Ein allerletztes Konzert im Kurhause führte endlich noch Henri Marteau nach Wiesbaden, der mit Beethovens Konzert in bekannter Weise brillierte und uns ausserdem mit der Solo-Violinsonate (D-dur) von Max Reger bekannt machte: keine weiter aufregende Bekanntschaft, aber die erste, die wir hier mit einem grösseren Werk von Reger überhaupt machen durften. Wir Barbaren! Prof. Otto Dorn

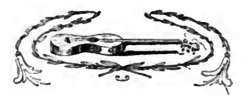
Digitized by Google



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Neue Bachgesellschaft hat bekanntlich das Geburtshaus des Meisters in Eisenach angekauft und ihr mit der Einweihung des ehrwürdigen Gebäudes und des in seinen Räumen untergebrachten Bach-Museums verbundenes Bach-Fest in den Tagen vom 26.—28. Mai gefeiert. Wir bringen aus diesem Anlaß verschiedene Abbildungen, die unsern Lesern als Ergänzungen der zahlreichen in den beiden Bach-Heften der „Musik" (5. Jahrgang, Heft 1 und 2) veröffentlichten Illustrationen willkommen sein dürften. Von bildlichen Darstellungen des Meisters bieten wir diesmal sein Porträt nach dem charakteristischen Gemälde von C. F. R. Liszewsky aus dem Jahre 1772, das sich im Besitz des Joachimsthalschen Gymnasiums in Berlin befindet. Ganz besonderes Interesse beanspruchen die folgenden drei Blätter; die beiden ersten zeigen uns zwei mit pietätvoller Fürsorge in den ursprünglichen Zustand wiederhergestellte Räume des Bach-Hauses: den Hausflur und die Diele mit Blick in das Museum, in der die Seffnersche Kolossalbüste ihren Platz gefunden hat. Hatten wir im ersten Bach-Heft die Vorderansicht des Geburtshauses gebracht, so führen wir dem Beschauer diesmal die Rückseite mit dem anstoßenden Garten vor. Auch hier ist die Anordnung der Zimmer und Fenster wieder so hergestellt worden, wie sie zu Bachs Zeiten war, wie ja überhaupt bei dem durchgreifenden Umbau alle in der Zwischenzeit vorgenommenen Änderungen beseitigt worden sind. Zum Wirkungskreise Bachs gehört ferner die Schloßkirche in Weimar, an der er von 1708 als Hoforganist und Kammermusikus, von 1714 an auch als Konzertmeister tätig war. Philipp Wolfrum sagt über diese Stätte in seinem Bach-Buch: „Bach hat hier seine Orgelbank in der Schloßkirche (die der Volksmund wegen einer vom Altar zur Decke aufragenden schmalen Pyramide ‚Weg zur Himmelsburg' nannte) zum Fürstensitz aller Orgelspieler und -Komponisten auf Jahrhunderte hinaus erhoben".

Das seltene Porträt von Bachs großem Zeitgenossen Sylvius Leopold Weiß schließt die Reihe unserer Kunstbeilagen. Zur Vorlage diente uns der Stich von Bartolommeo Follino, nach dem Gemälde von Balthasar Denner. Alles Nähere über das Bild findet der Leser auf Seite 288f. dieses Heftes.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google
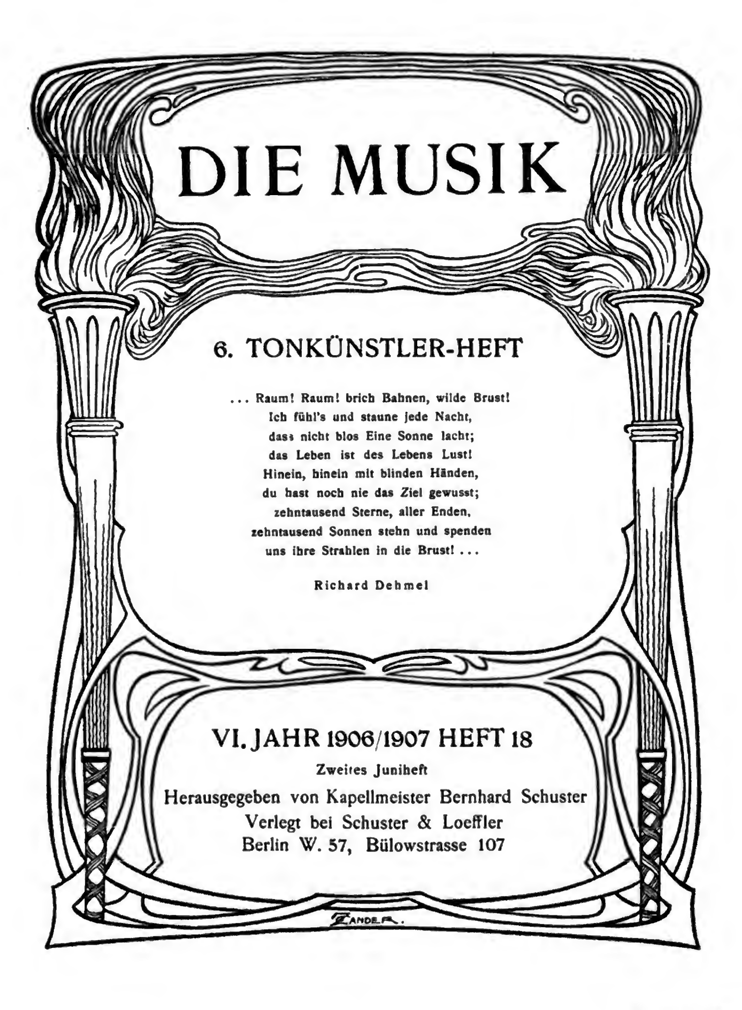


Hahn Nachfl., Dresden, phot.

ERNST VON SCHUCH



ZUM 43. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
o DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DRESDEN o

Digitized by Google



DIE MUSIK

6. TONKÜNSTLER-HEFT

... Raum! Raum! brich Bahnen, wilde Brust!
Ich fühl's und staune jede Nacht,
dass nicht blos Eine Sonne lacht;
das Leben ist des Lebens Lust!
Hinein, hinein mit blinden Händen,
du hast noch nie das Ziel gewusst;
zehntausend Sterne, aller Enden,
zehntausend Sonnen stehn und spenden
uns ihre Strahlen in die Brust! ...

Richard Dehmel

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 18
Zweites Juniheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

Digitized by Google

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google



ZUM 43. TONKÜNSTLER-FEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DRESDEN

Das diesjährige Tonkünstlerfest (die 43. Jahresversammlung) des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet in Dresden in den Tagen vom 29. Juni bis 2. Juli statt.

Das Programm lautet, mit Vorbehalt etwa nötig werdender Änderungen:

Am Vorabend des Festes, Freitag, den 28. Juni, abends $7\frac{1}{2}$ Uhr, veranstaltet Herr Albert Fuchs in der Kreuzkirche zu Dresden eine Aufführung seines Werkes:

„Selig sind, die in dem Herrn sterben"
(Kirchliche Tondichtung für Soli, Chor, Orgel und Orchester).

Die an dem Tonkünstlerfest teilnehmenden Mitglieder des A. D. M. V. sind zu dieser Aufführung eingeladen und erhalten die Eintrittskarten mit den Karten zu den übrigen festlichen Veranstaltungen.

Samstag, den 29. Juni, vormittags 11 Uhr, im Vereinshause:
Erstes Kammermusikkonzert.

PROGRAMM:

Wilhelm Middelschulte: Passacaglia, d-moll, für die Orgel.
August Reuss: Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell, d-moll, op. 25.
Bernhard Sekles: Serenade für elf Soloinstrumente (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, zwei Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass und Harfe), op. 14.
Wilhelm Rohde: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, f-moll, op. 21.

Abends 7 Uhr, Königliches Opernhaus:
Max Schillings: Moloch.

Sonntag, den 30. Juni, vormittags 11 Uhr, im Vereinshause:
Zweites Kammermusikkonzert.

PROGRAMM:

Arnold Schönberg: Streichquartett (in einem Satze) op. 7.
Walter Courvoisier: Lieder.

Digitized by Google

Hans Pogge: Quartett (in einem Satze) für Violine, Klarinette, Violoncell und Klavier.

Wilhelm Kienzl: Lieder.

Abends 8 Uhr, im Königlichen Opernhaus:
Richard Strauss: Salome.

Montag, den 1. Juli, vormittags 11 Uhr, im Königlichen Opernhause:
Hauptprobe zum ersten Orchesterkonzert.

Nachmittags 3 Uhr, im oberen Saale des Königlichen Belvedere (Brühlsche Terrasse): Hauptversammlung.

Abends $7^1/_2$ Uhr, im Königlichen Opernhause:
Erstes Orchesterkonzert.

PROGRAMM:

E. N. von Reznicek: Präludium und Fuge, cis-moll, für grosses Orchester.

Ludwig Hess: Erstes Lieben, ein Liederkreis für eine Tenorstimme, eine Violine und Orchester, op. 28.

Heinrich G. Noren: Kaleidoskop, Originalthema und Variationen für Orchester, op. 30.

15 Minuten Pause.

Hans Pfitzner: Ouverture „Christelflein".

Franz Moser: Lokes Ritt, Ballade für eine Singstimme und Orchester.

Heinrich van Eyken: Ikarus für Bariton und Orchester.

Ludwig Thuille: Symphonischer Festmarsch, op. 38.

Dienstag, den 2. Juli, vormittags 11 Uhr, im Königlichen Opernhause:
Hauptprobe zum zweiten Orchesterkonzert.

Abends 7 Uhr, im Königlichen Opernhause:
Zweites Orchesterkonzert.

PROGRAMM:

Georg Schumann: Ouvertüre zu einem Drama, op. 45.

Carl Ehrenberg: Aus schwerer Stunde, Neid der Sehnsucht } Zwei Gesänge für Tenor und Orchester.

Paul Scheinpflug: Frühling, ein Kampf- und Lebenslied, op. 9, Tondichtung für grosses Orchester.

15 Minuten Pause.

Hans Sommer: Waldfrieden, Vorspiel zum zweiten Akt des Märchenspiels „Riquet mit dem Schopf".

Julius Weismann: Einsiedel, Der Knabe im Moor } Zwei Balladen für Bariton und Orchester, op. 18.

Franz Liszt: Mazeppa, symphonische Dichtung.

Digitized by Google

Nach dem Konzert im Königlichen Belvedere **Begrüssungsabend**, gegeben von der Stadt Dresden.

Festdirigent ist Herr Generalmusikdirektor Geh. Hofrat von Schuch.

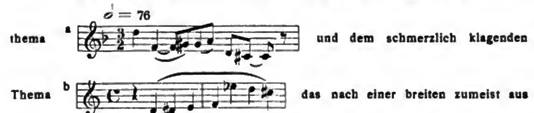
Ausserdem haben folgende Künstler und Künstlervereinigungen ihre Mitwirkung in den Konzerten zugesagt:

Die Königl. Sächs. Kammersängerinnen Frau Erika Wedekind, Fräulein Irene von Chavanne; die Königl. Sächs. Kammersänger Herren Karl Burrian, Karl Perron, Karl Scheidemantel; die Königl. Sächs. Hofopernsänger Herren Georg Grosch und Friedrich Plaschke; Herr Kammersänger Ludwig Hess; Herr Kammervirtuos Walter Bachmann; Herr Organist Alfred Sittard; das Rosé-Quartett (Wien); das Petri-Quartett und das Lewinger-Quartett (Dresden); die Königl. Sächsische musikalische Kapelle.

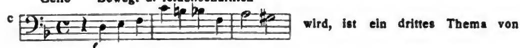
STREICHQUARTETT IN D-MOLL

von August Reuss

Die Stimmung des ersten Satzes (Allegro) ist heftig bewegt, dem Einleitungsthema



und dem schmerzlich klagenden Thema (b) das nach einer breiten zumeist aus diesem Thema gebildeten Einleitung zum leidenschaftlich bewegten Hauptthema



wird, ist ein drittes Thema von ruhigerer und lichterer Stimmung (das eigentliche zweite Thema des Satzes) gegenübergestellt:

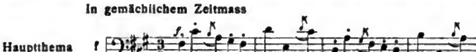


das wie ein Traumbild wieder verschwindet. Das wieder einsetzende Hauptthema (b in der Verkleinerung) führt zu einer heftigen Steigerung, auf deren Höhepunkt wieder Thema d mit seiner lichteren Farbe erscheint, aber von einem wuchtigen unisono
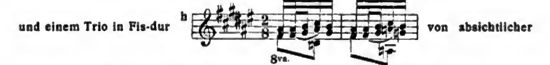
„Halt“ e  unterbrochen wird. Eine zweite, ähnliche, aber breiter ausgesponnene Erhebung wird von dreimaligem Dazwischenruf des Motivs e abgeschnitten. Rückkehr zum Hauptthema c, das erst, wie erlahmt, in tiefster Lage pp einsetzt, sich aber allmählich wieder zum heftigen Ausbruch steigert. Thema d erscheint noch einmal, aber getrübt (in d-moll), und seine lichtere Farbe geht in einer letzten leidenschaftlichen Steigerung unter, die zu einer Wiederkehr des Einleitungsthemas a und einer Coda führt, in der das Hauptthema c, von letzten Erinnerungen an d begleitet, düster ausklingt.

Der zweite Satz (Scherzo), der als gewaltsames Abschütteln der Stimmung des ersten empfunden ist (Galgenhumor?), besteht aus einem ersten Teil in fis-moll,

In gemächlichem Zeitmass

Hauptthema f  der nach einem kurzen Zwischensatz in As-dur

Bratsche
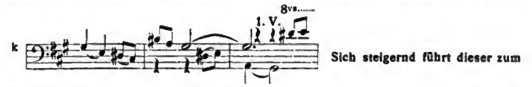
(Motiv g  durch alle Stimmen geführt) und einer scheinbar die Tonart verfehlenden Rückleitung wiederholt wird, und einem Trio in Fis-dur h 

von absichtlicher Banalität, in das plötzlich eine Erinnerung an den ersten Satz hereinklingt, die aber sofort übertäubt wird. Hierauf erster Teil wiederholt.

Der dritte Satz (Langsam, mit Empfindung) greift wieder auf die ernste Stimmung des ersten zurück, die aber hier die heftige Erregung abgestreift hat und versöhnender erscheint. Aus dem Hauptthema

i 

bildet sich ein Satz in A-dur, dem ein Zwischensatz in cis-moll folgt, aufgebaut aus Thema

k 

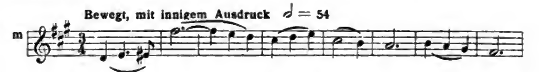
Sich steigernd führt dieser zum Wiedereintritt des Hauptthemas i in Cis-dur; nach Rückkehr nach A-dur schliesst dieser erste Teil mit dem Hauptthema ab, durch eine Wendung nach der Dominante von d-moll den Eintritt des zweiten vorbereitend. — Ein neues Thema

Digitized by Google



usw. setzt ein, wieder an die leidenschaftliche Stimmung des ersten Satzes erinnernd und sich in einem Fugato entwickelnd; ein versuchtes Einsetzen der Adagiostimmung wird erst verschlungen, bis nach weiterer Steigerung diese (Hauptthema i) dennoch im Kampfe mit dem Fugato-Thema die Oberhand gewinnt. Ein Orgelpunkt auf e leitet mit diesem Thema, unter gleichzeitigem Wiederanklingen des Zwischensatzes (Thema k) bei allmählicher Abnahme der Bewegung wieder nach A-dur zurück. Der Abschluss (ähnlich dem des ersten Teiles, nur in lichterer Färbung, in die Oktav steigend) hält fest an der Grundstimmung des Satzes, der zum Schluss auch das überwundene Thema l untergeordnet erscheint.

Das Schluss-Rondo (D-dur) hat heiteren Grundcharakter (Humor) in seinem Hauptsatz, der aus Thema



mit vielfachen Nachahmungen aufgebaut ist. Nacheinander drängen sich in den beiden Zwischensätzen die Stimmungen der ersten drei Sätze in mannigfaltigen Kombinationen der verschiedenen Themen herein, die aber vom wiederkehrenden Hauptsatz aufgenommen und der heiteren Grundstimmung untergeordnet werden. Das versöhnende Hauptthema des dritten Satzes (i) vereinigt sich zuletzt mit dem Hauptthema des Rondos (von Thema f des zweiten Satzes begleitet) und führt zu heiterem Abschlusse.

August Reuss

SERENADE FÜR 11 SOLOINSTRUMENTE
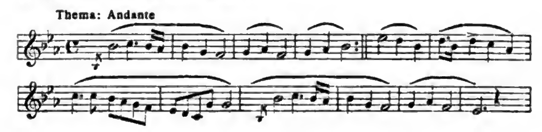
(Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Streichquartett, Kontrabass und Harfe)

von Bernhard Sekles, op. 14
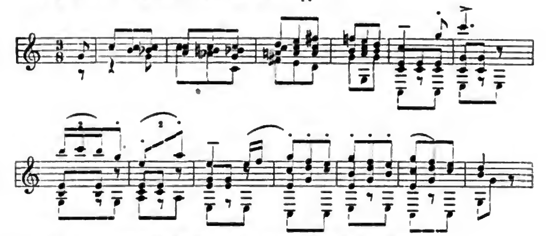
Eine eingehende formelle Analyse meiner Serenade kann ich mir erlassen. Die Anordnung der einzelnen Sätze ist eine so übersichtliche, dass der musikalisch gebildete Zuhörer ohne weiteres orientiert sein wird; besonders, wenn er sich die nachstehend verzeichneten Hauptthemen merkt.

Erster Satz: Tema con nove variazioni
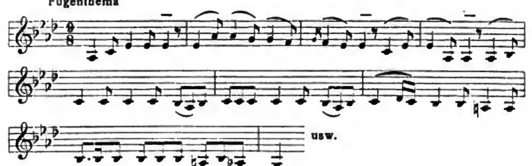
Thema: Andante
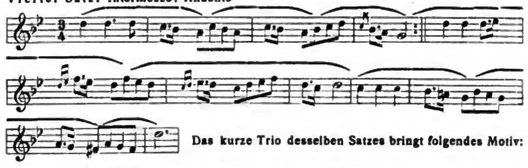


Zweiter Satz: Scherzino: Presto ma non troppo
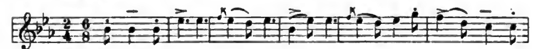


Dritter Satz: Divertimento in forma di Fuga: Allegretto tranquillo
Fugenthema



Vierter Satz: Intermezzo: Andante



Fünfter Satz: Finale: Allegro comodo
Hauptthema



Digitized by Google



A. Hertwig, Berlin, phot.

HEINRICH G. NOREN



E. Bieber, Hamburg, phot.

WILHELM ROHDE



C. Ruf, Basel, phot.
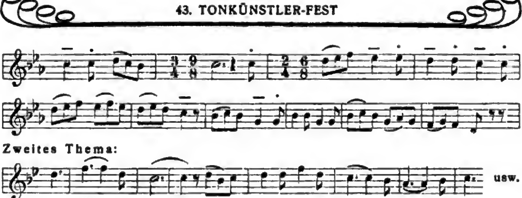
WALTER COURVOISIER



ZUM 43. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
o DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DRESDEN o

Digitized by Google





Zweites Thema:

usw.

Alle diese Themen, sowie das, was symphonisch aus ihnen resultiert, besitzen jene Gemässigtheit des Ausdrucks, die der Stil der Serenade verlangt, und die ich nirgends, bei aller Differenziertheit des Stimmungsgehalts aufgeben durfte, wollte ich nicht eben stillos werden. Die Freude steigert sich nie zum dionysischen Jubel, und die Trauer verdichtet sich nie zum verzehrenden Schmerz oder zum grübelnden Tiefsinn. Allen in meinem Stück zum Ausdruck gelangenden Empfindungen sind diejenigen Grenzen gezogen, die das Volk naiv mit „Lustig- oder Traurigsein" bezeichnet. So atmet meine Serenade jene allerdings stilisierte Volkstümlichkeit, die, wie ich wohl verallgemeinernd behaupten darf, das charakteristischste Merkmal des Serenadenstils überhaupt bedeutet.

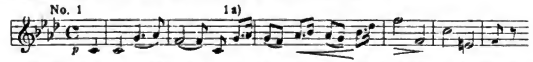
Bernhard Sekles

TRIO

für Pianoforte, Violine und Violoncello, op. 21

von Wilhelm Rohde[1])

Der erste durch die Bezeichnung „Severo e con passione" zur Genüge charakterisierte Satz setzt gleich mit dem Hauptthema ein:



Nachdem markige Gänge der Geige zu einer Wiederholung dieses Hauptthemas, das mit kleiner harmonischer Abweichung wieder erscheint, übergeleitet haben, tritt im Violoncell ein Motiv hervor, das später in der Durchführung und auch im Schlussatz (hier in etwas anderer Gestalt) Verwendung findet:



[1]) Dieser nach längerem Aufenthalt in Amerika jetzt in Altona wohnende Komponist ist bisher hauptsächlich durch seine „Serenade für Streichorchester" op. 14 (Berlin, Ries & Erler) bekannt geworden; auch sein Männerchor „Der Allmacht Hauch" op. 18 hat Beachtung gefunden. Auf das Trio op. 21, das jedem Instrument gewichtige Aufgaben zuweist, in formaler Hinsicht ungemein gelungen ist und in der Harmonik manches Eigenartige enthält, habe ich bereits in Bd. 13, S. 176, der „Musik" nachdrücklich hingewiesen.

Digitized by Google

Nach mächtiger Steigerung, bei der die melodische Phrase
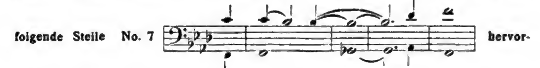


hervortritt, wird durch das auch im weiteren Verlauf zu Übergängen benutzte Motiv No. 4 die Überleitung zu dem Gesangsthema gewonnen, das durch schöne Bassfiguren begleitet ist und folgendermassen lautet:



Rezitativartig erscheint das Motiv No. 4 in der Violine; eine rhythmisch interessante Stelle, die zweimal aus einem $^4/_4$, $^3/_4$ und $^2/_4$ Takt zusammengesetzt ist, führt zum Durchführungsteil. In diesem spielt folgende, auch kurz vor Beginn der Coda verwendete Bassfigur eine Rolle: No. 6
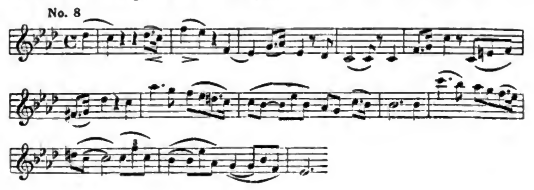


Sie ist ganz offenbar aus 1a abgeleitet. No. 3 wird zu einem melodischen Zwiegesang zwischen dem Klavier und den Streichinstrumenten benutzt; später wird damit No. 2 in geistvoller Weise in Verbindung gebracht, wie denn überhaupt der Durchführungsteil als recht gelungen bezeichnet werden muss. Der Wiederholungsteil ist mit einer gewissen Freiheit behandelt. Aus der kurzen, schön ausklingenden Coda muss noch folgende Stelle No. 7



hervorgehoben werden, an die auch in der Coda des Finales angeknüpft ist. Der erste Satz steht also durch zwei Motive in geistigem Zusammenhange mit dem Finale.

Der in Liedform gehaltene zweite Satz (Cantabile, non troppo lento) setzt wie der erste Satz auch gleich mit dem Hauptthema ein:

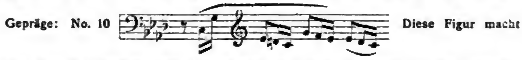


Digitized by Google

Gewissermassen die Antwort hierzu bildet die melodische, näher ausgesponnene Phrase
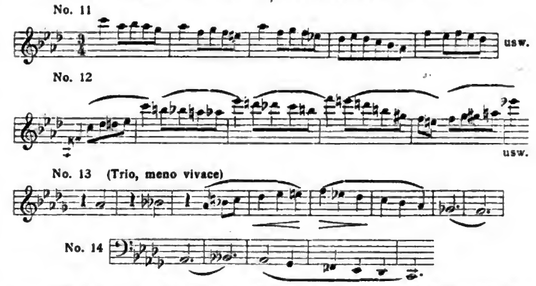


Sie erhält durch folgende Begleitungsfigur noch ein besonders charakteristisches Gepräge: No. 10
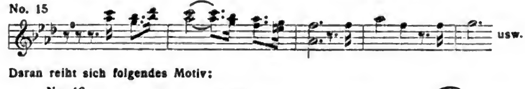


Diese Figur macht sich auch im Violoncell gegen Schluss des Hauptsatzes bemerkbar, wo nach der ausführlichen Wiederholung von No. 8 die No. 9 als Coda kurz wiederkehrt.
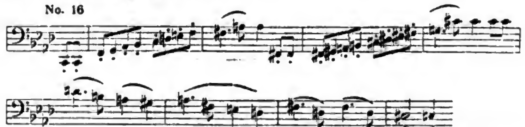
Im Scherzo (Molto vivace) sind folgende Themen verarbeitet:



Das Finale (Allegro affectuoso) zeichnet sich durch besonderen Schwung aus. Wie oben schon erwähnt, berührt es sich mit dem ersten Satz. Das Klavier beginnt mit dem Hauptthema:



Daran reiht sich folgendes Motiv:



An den Rhythmus der beiden ersten Takte von No. 15 erinnert das neckische Thema:
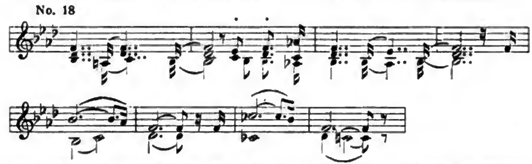
Digitized by Google

No. 17



Es führt zum Hauptthema (No. 15) zurück, an das sich in scharfem Kontrast, freilich mit verwandtem Rhythmus, folgender geheimnisvoll-düsterer Gedanke anreiht, der zuerst vom Klavier allein, dann von den Streichinstrumenten mit Dämpfern vorgetragen wird:

No. 18
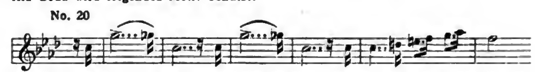


Von zarten melodischen Gängen begleitet, leitet No. 18 in allmählich immer glänzenderer Steigerung zur Wiederholung von No. 15—17 über. An No. 17 schliesst sich das mit No. 2 des ersten Satzes nahe verwandte Motiv:

No. 19



Als Coda wird folgendes Motiv benutzt:

No. 20



Es greift zurück auf No. 7; ausserdem berührt sich die Coda des Finales mit der des ersten Satzes durch den wiederholt angewandten „Akkord der neapolitanischen Sexte".

Wilhelm Altmann
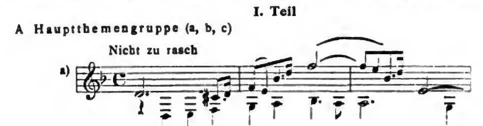
STREICHQUARTETT OP. 7

von Arnold Schönberg
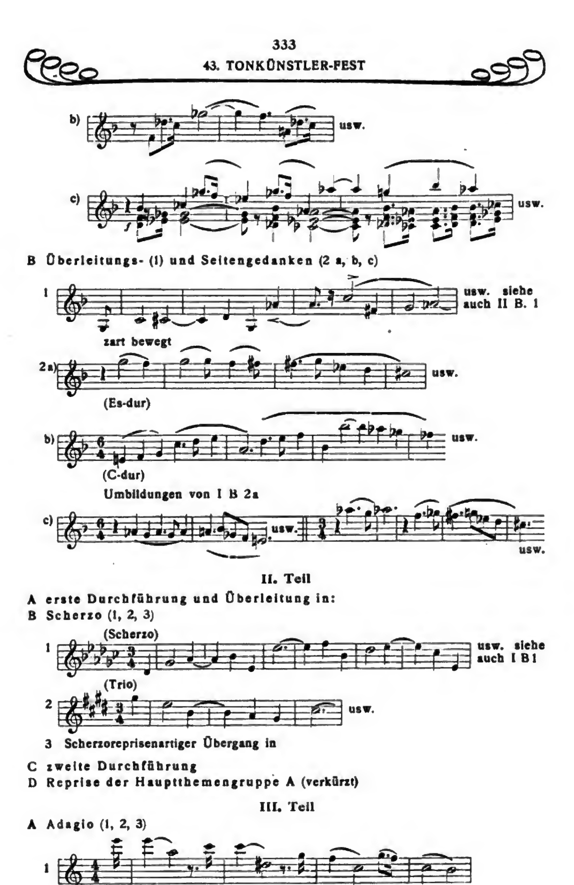
Die vier Teile, die die nachfolgende Analyse auseinanderhält, sind nicht etwa vier Sätze, die durch Pausen getrennt sind, sondern ineinander übergehende Abschnitte. Die Thementypen der vier Sätze sind zwar angewendet, ihre mannigfach verschlungene Anordnung versucht aber einen einheitlich ununterbrochenen Satz herzustellen.

I. Teil

A Hauptthemengruppe (a, b, c)



Digitized by Google


b)
usw.
c)
usw.
B Überleitungs- (1) und Seitengedanken (2 a, b, c)
1
usw. siehe auch II B. 1
zart bewegt
2 a)
usw.
(Es-dur)
b)
usw.
(C-dur)
Umbildungen von I B 2a
c)
usw.
usw.
II. Teil
A erste Durchführung und Überleitung in:
B Scherzo (1, 2, 3)
(Scherzo)
1
usw. siehe auch I B 1
(Trio)
2
usw.
3 Scherzoreprisenartiger Übergang in
C zweite Durchführung
D Reprise der Hauptthemengruppe A (verkürzt)
III. Teil
A Adagio (1, 2, 3)
1
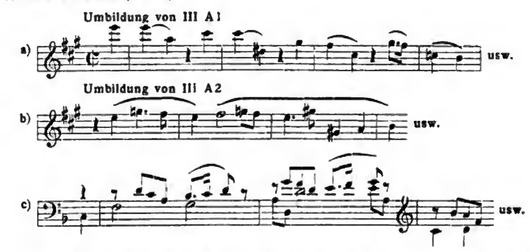


3 Wiederholung von III A 1, Durcharbeitung und Überleitung in

B Reprise der Seitengedankengruppe B 2 (abc) und Übergang in

IV. Teil

A Rondo Finale (a b c d)



d) kleine Durchführung der Rondothemen, Reprisen dieser und früherer Motive und Übergang in

B Schlussatz (langsam D-dur), gebildet aus I Aa (und dessen Gefährten) und II B 1.
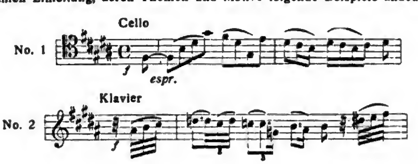
Arnold Schönberg

KLAVIERQUARTETT H-DUR OP. 7

von Hans Pogge
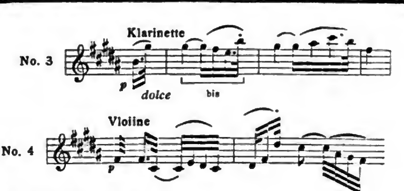
Besetzung: Violine, Klarinette in A, Violoncell und Klavier

Das einsätzige Werk ist in drei Teilen aufgebaut. Der erste Teil bringt — von einem Thema abgesehen — das gesamte thematische Material. Er beginnt mit einer langsamen Einleitung, deren Themen und Motive folgende Beispiele andeuten:



Digitized by Google
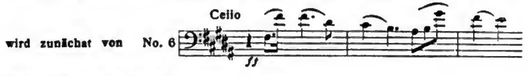




Es folgt eine Überleitung, in der



Bedeutung erlangt. Die nächste Partie („Lebhaft, mit dem Ausdruck der Freude“)

wird zunächst von



beherrscht, an das sich als Gegensatz



anschliesst.

Hatte der erste Teil im wesentlichen nur leuchtende Farben gebracht, so verdüstert sich der Horizont mit Beginn des zweiten Teiles. Die Hauptrolle spielt dabei Thema No. 2, das in mannigfachen rhythmischen und melodischen Umgestaltungen auch die anderen Themen in seinen Bann schlägt. Vergeblich sucht Thema No. 6 die angstvolle Stimmung zu überwinden. Der Kampf der Empfindungen bricht mit einem Aufschrei in g-moll ab. Dumpf dröhnt unter einem Tremolo der Streicher No. 5 in den Bässen des Klaviers nach, und mit No. 4 leitet die Klarinette einen visionären Grabgesang ein, der den zweiten Teil beschliesst.

Der Übergang zum dritten Teil deutet bereits das letzte Thema an, das bei Beginn dieses Teiles in der Klarinette auftritt, von Streichern und Klavier zart begleitet („Freudig bewegt“):



Diese Erscheinung verscheucht alle bösen Geister des zweiten Teiles und reisst jubelnd die früheren Themen mit, die nunmehr, zum Teil wieder umgebildet, mit No. 8 zusammen in noch helleren Farben als zu Anfang malen. Mit No. 5 und 6 verklingt das Werk.

Hans Pogge

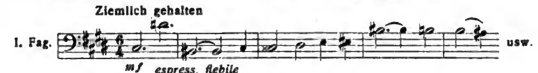
Digitized by Google

PRÄLUDIUM UND FUGE (CIS-MOLL)

Für grosses Orchester

von E. N. v. Reznicek

Nach einem kurzen Präludium (cis-moll, Nicht sehr schnell, gewichtig) mit Halbschluss auf gis intoniert der I. Fagott das Haupt-Fugen-Thema:



I. Ob. II. Vln. und Brtsch. folgen. Dann Bässe, I. Vln. Einige Engführungen (Bässe, Tr., I. Vln.) führen zu einer Vergrösserung (Bässe und 4 Hörner unisono) und in machtvoller Steigerung (Engführungen in Posaunen und Tr.) zu einem Höhepunkt (Thema in den Brtsch. u. Hrnrn), der den ersten Teil der Fuge beschliesst. Nun eine kurze Unterbrechung (Thema lyrisch modifiziert, in freierer Führung), woran sich der zweite Teil der Fuge schliesst, der mit der vollständigen Exposition des Hauptthemas in der genauen Umkehrung und einem zweiten, bewegteren Subjekt als Doppelfuge (Solo-Brtsch. u. I. Fl., fortgesetzt durch Holzbläser und die übrigen Soli des Streichquintetts) einsetzt. Folgt der zweite Durchführungsteil (Hauptthema original und in der Umkehrung enggeführt, dazu das zweite Thema), der in weit ausholender Steigerung (Thema original und umgekehrt zugleich [Tr. u. Pos.]) über einen längeren Orgelpunkt (engste Führung) den Kulminationspunkt (Beckenschlag) erreicht, worauf die Fuge in einem Plagalschluss breit ausklingt (Cis-dur).

E. N. v. Reznicek

„ERSTES LIEBEN“

Dichtung von Gottfried Keller
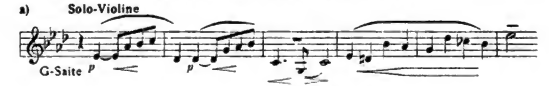
Ein Liederkreis für eine Tenor-Stimme, eine Solo-Violine und kleines Orchester, op. 28

von Ludwig Hess

Die Gottfried Kellersche Dichtung „Erstes Lieben“ bezieht sich zweifellos auf die Anna-Episode aus dem „Grünen Heinrich“. Das erste Gedicht „Jugendgedenken“ träumt in Erinnerungen an die vergangene Jugendzeit; in seine mittleren Strophen schliesst es eine ernste Betrachtung über „jene, die nie der Jugend Lieblichkeit sahen“, und das den Menschen bis an seinen Tod begleitende Heimatgefühl der Erinnerung an die Kinder- und Jünglingsjahre. Nach einer Einleitung, die die Hauptmelodieen und -Motive und damit die Grundstimmung des ganzen Liederkreises kurz anschlägt, schliesst sich (attacca)

No. I. „Jugendgedenken“ an mit den folgenden Themen:

a) Solo-Violine



Digitized by Google



Hahn Nachf., Dresden, phot.

ALBERT FUCHS



Balde, Salzburg, phot.

FRANZ MOSER



L. Bab, Berlin, phot.

HEINRICH VAN EYKEN



F. Grainer, München, phot.

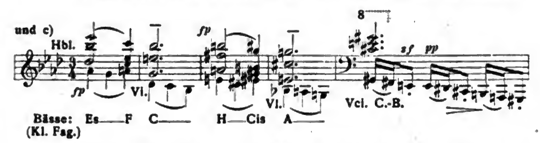
CARL EHRENBERG



ZUM 43. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
o DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DRESDEN o

Digitized by Google
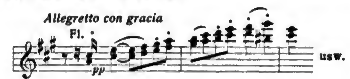




a ist der Grundgedanke liebender Erinnerung in dem ganzen Zyklus und erscheint in vielen Stimmungs-Varianten.

b erscheint im zweiten Vers in Moll, dann in sanftem Lichte, von Flöte, Solo-Violine, einem Teil der ersten Violinen und Harfe begleitet, später im 3/4-Takt als viertaktig gegliederte Melodie. (Allegro con passione.)
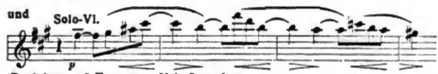
c bezieht sich auf den mehr betrachtenden Mittelteil des Gedichtes.

No. II. „Liebchen am Morgen".

Ein sonnig warmer Morgengruss an die Liebste. Die beiden das kleine (scherzoartige) Stück beherrschenden Melodieen sind:



Begleitung: Vcl. Brt. pizz. 2 Hrner.
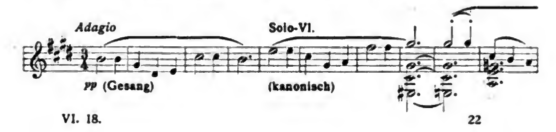


Begleitung: 2 Trpt. *ppp*, Vcl. flageolett.

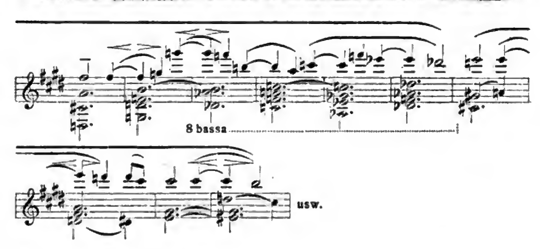
Aus dem ersten entsteht für den frohen, glücklichen Jägersmann ein wohliges F-dur-Motiv. (Hörner.)
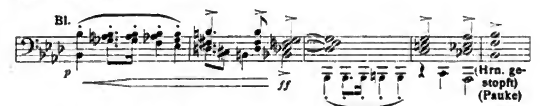
No. III. „Nixe im Grundquell".

Stilles und seliges Liebesglück. Folgende Melodie beherrscht das Ganze:



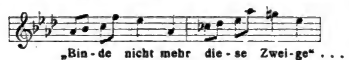
Digitized by Google





No. IV. „Die Begegnung".
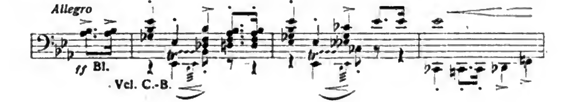
Ausser der zarten — hier in ernst-feierliche Stimmung variierten — Liebesmelodik der beiden vorigen Stücke herrscht das die tragische Wendung kennzeichnende Motiv:



Zuerst in vier Holzbläsern, dann in gedämpftem Blech, zum Schluss in den Bässen der Tuba und dumpfen Schlägen von Pauke und Tamtam ersterbend.

No. V. „Scheiden und Meiden".
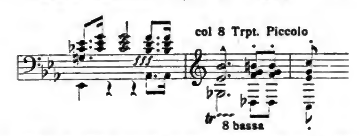
In dumpfer Verzweiflung steht der Verlassene am Grabe der Geliebten. Über einem starren ostinato der Vcl. und Bässe erhebt sich bald die weiche Trauermelodie



Zuerst in Moll in der Geige, von heftigen schmerzlichen Akzenten unterbrochen, dann sehr weich in den Klarinetten, später wilder im grössten Teile des Orchesters.

Ein Gewitter zieht über dem Grabe auf, die Sonne gleisst durch das drohende Wettergewölk. Reisse dich los! Auf ins wilde, rauhe Leben! Neue Taten, neue Ziele!

Digitized by Google



Mitten in diesem Sturm erklingt Motiv a aus No. I.: die süsse und schwere Erinnerung verlässt ihn nie! Zwischen Hoffen und qualvollem Zweifel schwankend, bleibt die Schlussstimmung auf dem vom ganzen Orchester unisono gespielten langen Grundton stehen.

Der Liederkreis ist in **symphonischer Form** aufgebaut, nur No. II und III haben Liedform, doch sind ihre Melodieen mit den andern Sätzen thematisch verankert. Die Instrumentation ist bei allen **Gesangsstellen** „kammermusikalisch" und „pultweise" erdacht.

Prinzipiell scheint mir die einzige Existenzmöglichkeit für den Orchestergesang in einer grossen, in sich geschlossenen Form, bei plastischer Melodik der Singstimme und delikatester Behandlung des Instrumentalkörpers zu liegen. Für das eigentliche „Lied" kommt mir der grosse Apparat des Orchesters so verkehrt vor, wie ein in der Grösse vergriffenes Format eines Bildes. **Ludwig Hess**

„KALEIDOSKOP"

Originalthema und Variationen für Orchester, op. 30

von Heinrich G. Noren

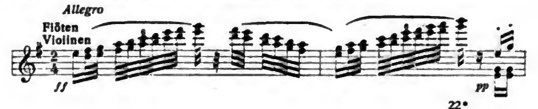
Nach einer kurzen, das Thema andeutenden **Einleitung** im Pianissimo beginnen engl. Horn und Fagott mit dem Thema:



In seinem weiteren Verlauf gesellt sich im Nachsatz diese kontrapunktierende Stimme in den Hörnern hinzu:
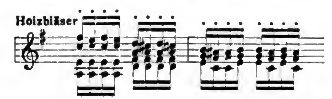


I. **Variation: „Praeambulum"** soll eine etwas übermütige, das Thema stets erkennbar lassende Improvisation vorstellen. Sie beginnt:



22*
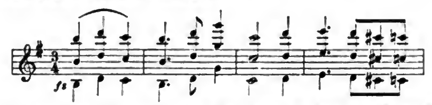
Digitized by Google
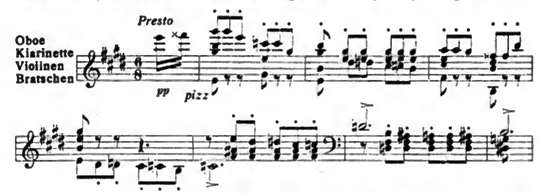


II. Variation: „Melancholischer Reigen“ bildet eine Umwandlung des Themas in folgende, den Rhythmus des Ländlers nachahmende Melodie:
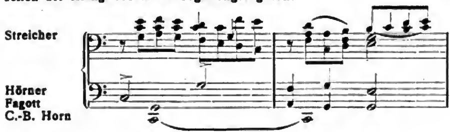


Im Nachsatz übernehmen Celli, Bratschen und Fagott die Melodie, während Violinen und Hörner diesen Gegensatz anstimmen:



III. Variation: „Humor“ variiert das Thema als Scherzo in E-dur. Ein leise kicherndes und hüpfendes Presto in $^6/_8$ Takt, in das nach jeder viertaktigen Periode ein melodischer Einschlag des Themas hineinklingt. Die Einschläge bringen genau die Tonstufen, die dem Thema in seiner Original-Tonart (e-moll) zu eigen sind:
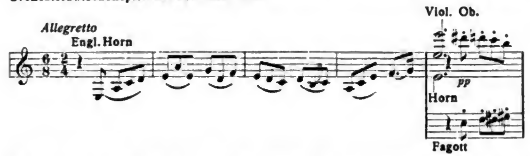


IV. Variation: „im Dom“. Hier findet das Thema unverändert in C-dur als Cantus firmus in den Hörnern seine Verwendung, während die Streicher ein mehrstimmiges Gesangsthema in gebundenen Achtelnoten ausführen. Das lang gehaltene grosse C im 3. und 4. Horn, sowie die harmoniefüllenden Stimmen der Holzbläser sollen der Klangfarbe etwas Orgelartiges geben:
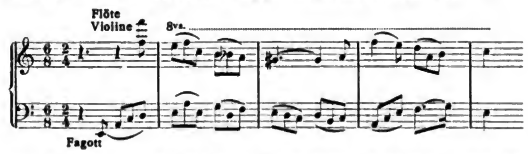


Digitized by Google

im Verlauf des Zwischensatzes bereitet ein Orgelpunkt den Wiedereintritt des Themas vor, das nun die Streicher mit kleinen rhythmischen Varianten unisono übernehmen. Die Holzbläser und die Hörner bringen nun den mehrstimmigen Gegensatz. Das Ganze schliesst quasi als Amen im Gebet mit dem althergebrachten Kirchenschluss.
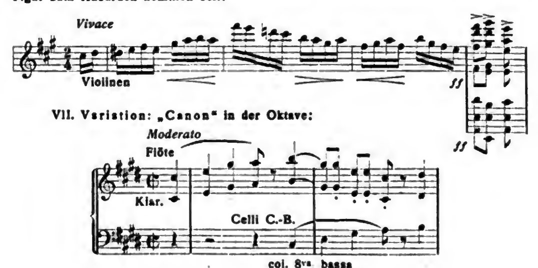
V. Variation: „Pastorale". Eine etwas einförmig, melancholisch tönende Schalmei (Engl. Horn-Solo), die nach jeder 4 taktigen Periode durch ein leises Orchesterzwischenspiel unterbrochen wird:



Später bringen Fagott und Klarinette im Abstand von zwei Oktaven das Thema der Schalmei, während Violine und Flöte dagegen kontrapunktierend einsetzen:
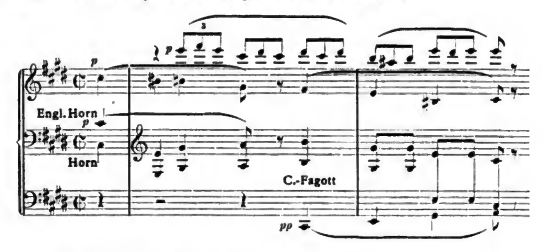


VI. Variation: „Frisch". Eine Art slavischer Tanz, dessen heiterer, fast stürmischer Charakter durch eine von Anfang bis zu Ende festgehaltene Sechzehntel-Figur zum Ausdruck kommen soll:
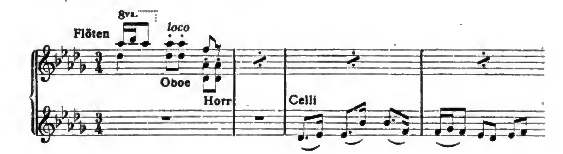


VII. Variation: „Canon" in der Oktave:
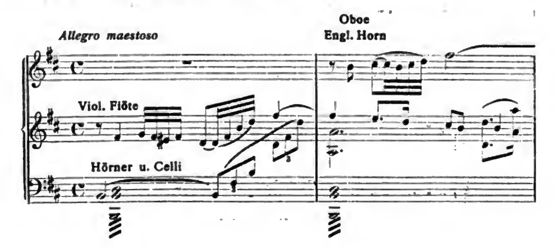
Im weiteren Verlauf gesellen sich folgende freie Stimmen hinzu:
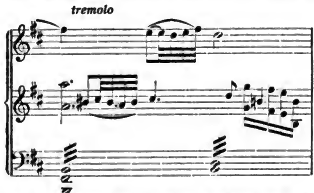


VIII. Variation: „Masurek":



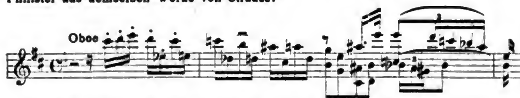
IX. Variation: „An einen berühmten Zeitgenossen" (Fantasie). Diese letzte Variation bildet eine Kombination des Hauptthemas aus dem „Heldenleben" von Richard Strauss mit einem frei erfundenen Gegensatz und einer als breite Cantilene erscheinenden Variante des Original-Themas:



Digitized by Google



Im Zwischensatz der Variation erscheint auch das Motiv des Hohngelächters der Philister aus demselben Werke von Strauss:
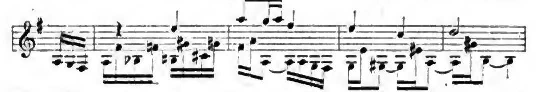


Dieses Motiv drängt sich nach Schluss der Variation als Überleitung zur Doppelfuge gesteigert hervor und behauptet seinen Platz als erstes Thema der Doppelfuge:



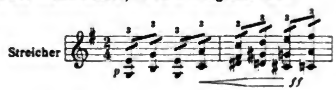
dem in der zweiten Durchführung das etwas rhythmisch veränderte Originalthema als zweites Fugenthema entgegentritt:



In der dritten Durchführung verliert Thema 1 durch Umkehrung seinen höhnenden Charakter und nimmt eine mehr humoristische Haltung an:



Mit einem neu hinzutretenden, vorwärts drängenden Motiv:
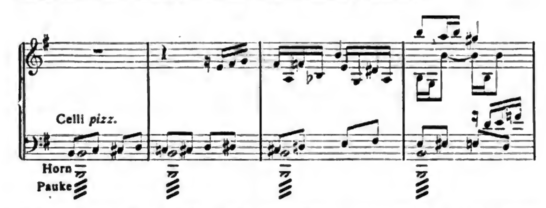


Digitized by Google
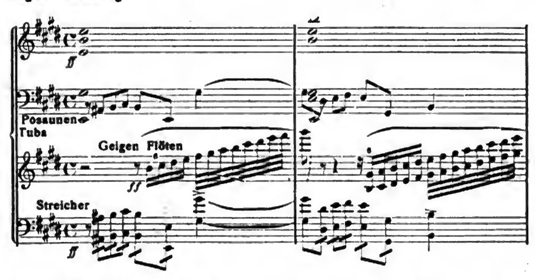
beginnt die Engführung, die zu einer Verbreiterung der beiden Themen führt:

Hörner u. Posaunen
Oboe
ff
Trompete
col. 8va. bassa

Hier treten sich die beiden Themen mit aller Kraft gegenüber, um nach einer Steigerung in den Orgelpunkt auf der Ober-Dominante zu münden:



Nun drängt sich immer kräftiger das Originalthema, verschiedenartig harmonisiert und vom ersten Fugenthema (Hohngelächter) umschwirrt, hervor, um endlich im Glanze des hellen E-dur (Posaunen und Trompeten) als Choral das Werk zum Schluss zu führen. Das zur Fuge verwendete Motiv des Hohngelächters verwandelt sich im Choral zu einer dem harmonischen Gesetz des Orginalthemas gefügigen Begleiterscheinung:



Im Rhythmus des Originalthemas leise aufsteigende Harmonieen mit abwärtsschreitenden Bässen:



A. Marx, Frankfurt, phot.

BERNHARD SEKLES





Th. Penz, Charlottenburg, phot.

ARNOLD SCHÖNBERG

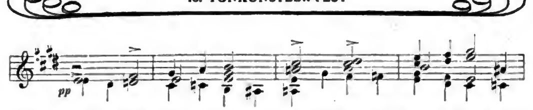
HANS POGGE



ZUM 43. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
o DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DRESDEN o

Digitized by Google





lassen das letzte dieser musikalischen Bilder pianissimo verhallen, wie sie Eingangs des Werkes begannen. **Heinrich G. Noren**

„LOKES RITT"
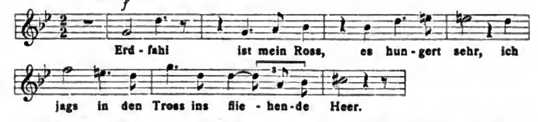
Ballade für eine Singstimme und Orchester

von Franz Moser

Loke, der wilde Feuergeist, rast auf seinem gespenstigen Rosse vorbei — eine visionäre Erscheinung, ein schreckliches Gesicht — und ist auch schon entschwunden.
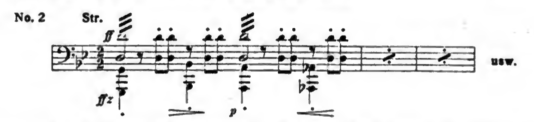
Ohne jede Einleitung beginnt die Singstimme ihren Gesang:

No. 1 Hastig, eilend, unstät im Zeitmass



Begleitet von dem wütenden Tremolo der Violinen, Violen und Celli, den fliegenden — unterbrochenen — Triolen der Hörner (ein Paar gedämpft, das andere Paar offen) und dem Ostinato der geteilten Kontrabässe:

No. 2



Dieses eintaktige Begleitungsmotiv, zu dem sich im Verlaufe mehrere neue hinzugesellen, füllt einen grossen Teil des Stückes aus.
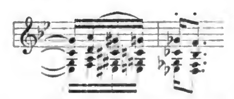
Eine fieberhafte Unruhe, gesteigert durch ein unstetes Zeitmass.

Die Textteile: „Wo Feuer frisst, da sind wir zwei" bringt ein neues Motiv in den Holz- und Blechbläsern, umrankt von stürmischen Läufen der Streicher:

No. 3



Digitized by Google



Über eine starke Chromatik und gellende Holzbläsertriller erreicht das Stück seinen Höhepunkt mit den Textworten: „Den Huf beschlägt Verräters Faust", unterlegt mit den dröhnenden Triolen der tiefen Bläser und Streicher:
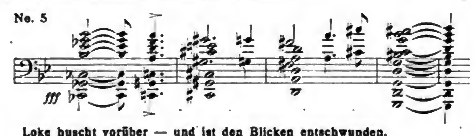
No. 4

Langsam

fff

Der gespenstige Reiter scheint einen Augenblick zu halten und zu stutzen. Aber schon jagt das Ross, stolpernd und stampfend, in rasender Flucht weiter — „Ich reit' und reit' ans Ende der Welt, ans Ende der Zeit". Das eintaktige Begleitungsmotiv, Beispiel I, in einiger Umgestaltung und neuer Instrumentation.

Das Stück erreicht schliesslich sein Ende mit einem wilden Aufschrei im ganzen Bläserorchester, begleitet von Läufen der Streicher:
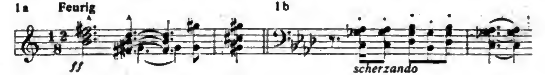


Loke huscht vorüber — und ist den Blicken entschwunden.

Franz Moser
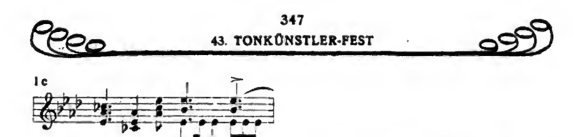
„IKARUS"

Dichtung aus: „Die Eleusinien" von Thassilo von Scheffer; für grosses Orchester und eine Singstimme op. 26 von Heinrich van Eyken

Ein Sonnensang, — ein Hymnus an den Genius. Kraftvoll und feurig setzt das Orchester mit dem kurzen und gedrungenen Einleitungsthema
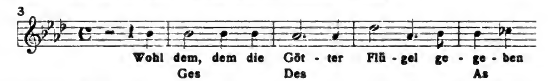


Digitized by Google
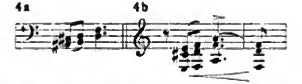


ein. Sieghaft hebt der zu ekstatischer Deklamation gesteigerte Gesang an: „Wen sein Flug voller Jubel treibt hoch in die Lüfte mit Sonnenjauchzen ....“ Der tonale Untergrund ist unbestimmt. Ein lebhafter Wechsel glänzender Farben lassen keine eigentliche Tonalität aufkommen. Das grenzenlose Gefühl der Sehnsucht, der genialisch-fieberhaften Unruhe treibt das Ganze im jähen Wechsel schillernder Akkorde vorwärts. Ein kurzes überleitendes Motivbild



taucht auf, die Unrast noch zu erhöhen. Aus ihm werden die Durchführungsteile und die Steigerungen inmitten des Gesanges gebildet. Nach dem ersten mehr flächig gehaltenen Teile unbestimmter Harmonieen folgt ein kleines, von jubelnden Geigen umspieltes Scherzandostück im endlich bestimmten As-dur (1 b). „Oder des Lebens lachender Übermut breitet die Arme ihm auseinander, lässt mit Entzücken ihn die Locken schütteln und fliegen, fliegen zur Sonne!“ Es ist eine rhythmische Variante des Einleitungsthemas. Über den Quart-Sextakkord auf F (B-dur) gewinnen wir eine neue Basis Ges-dur mit dem breit einherströmenden Gesang:



Nunmehr folgt in ruhiger aber nicht minder sehnsüchtig-bewegter Linienenführung eine kurze Liebesepisode D-moll. Lockende Terzen (4 a) und ein leidenschaftliches Schmachten in den Holzbläsern und Hörnern (4 b)
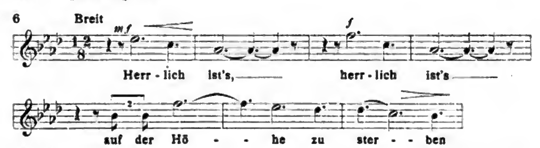


deuten das Rufen der Liebesstimmen vom Strande an. — Doch vorwärts drängt es den Genius, er achtet nicht der klugen Vorsicht. „Aufwärts mit Flügelschlag, mit Entzücken zu Dir, Mutter Sonne!“ Das Orchester schreitet in grosser Steigerung des motivischen Gebildes No. 2 vor. Nach kurzen trauermarschartigen Rhythmen (1 c), einer Umbildung wiederum des ersten Themas, die das tragische Ende charakterisieren, auf die Todesstille, von schmerzlichen Klagetönen in den Hörnern erfüllt:



Digitized by Google



hebt die „Erlösung" an:



Diese „Seligpreisung" mit dem prachtvollen Akkordaufbau ist die Krönung der Komposition. Er bildet die eigentliche Kulmination, der alle musikalischen Entwicklungskräfte zustreben.

Rudolf M. Breithaupt

SYMPHONISCHER FESTMARSCH FÜR GROSSES ORCHESTER OP. 38

von Ludwig Thuille

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken (3 Kessel), Grosse Trommel, Kleine Trommel, Becken, Triangel, Harfe, Streichorchester.

Thuilles „Symphonischer Festmarsch", die letzte Komposition des verewigten Künstlers, die der weiteren Öffentlichkeit bekannt geworden ist [1], verdankt die Entstehung einer äusseren Veranlassung. Die Grundsteinlegung des Gebäudes für das „Deutsche Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik", die Ende November 1906 in Anwesenheit des deutschen Kaisers zu München stattfand, war unter anderem auch mit der Aufführung eines Festspieles im Hoftheater gefeiert worden. Zu diesem Festspiele hatte Thuille die Musik geschrieben, und der Symphonische Festmarsch ist aus einem Teile der Festspiel-Musik vom Komponisten für den Konzertgebrauch eingerichtet worden.
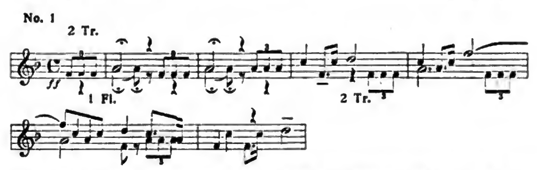
Der formale Aufbau des seiner ursprünglichen Bestimmung gemäss vorwiegend prunkvoll festlich sich gebenden Marsches ist so einfach und übersichtlich, dass ich mich hier wohl auf wenige andeutende Bemerkungen beschränken darf.

I. Maestoso, F-dur, $^4/_4$. — Eine Einleitung von 26 Takten geht dem Marsche selbst voraus. Trompetenfanfaren, durch breite Achteltriolen rhythmisch charakterisiert, eröffnen.
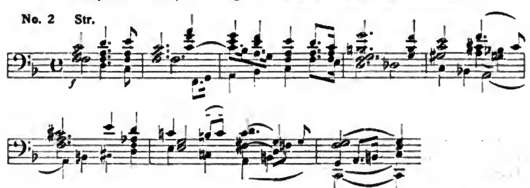
---

[1]) Die grössere Arbeit, die Thuilles kompositorische Tätigkeit in der letzten Zeit seines Lebens vor allem in Anspruch nahm, die Oper: „Der Heiligenschein" (Textdichtung von Elsa Laura von Wolzogen) ist leider unvollendet geblieben, die Gelegenheitsmusik für Weimar (Abschied vom alten Theater) zwar beendet, aber nicht veröffentlicht worden.

Digitized by Google
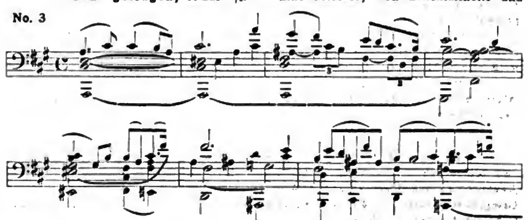


Bald treten Hörner hinzu, und in gewichtigen Harmonieschritten wird auf die Dominante der Haupttonart (F-dur) losgegangen, auf deren Septakkord die Einleitung abbricht

II. Hauptzeitmass, wuchtig. — Das erste Thema des Marsches



wird im Streichorchester aufgestellt, dem sich nach wenigen Takten Hörner zugesellen. Die Harmonie moduliert nach der Oberdominant-Tonart (C-dur) und von da nach g-moll. Ein zuerst in der Oboe auftretender melodischer Gedanke von mehr kantablem Charakter wird in seiner Fortführung an die Streicher abgetreten. In d-moll setzt eine in zuerst viertaktiger, dann zweitaktiger Sequenz sich aufbauende Verarbeitung von Teilmotiven des Hauptthemas ein, die in eine nach A-dur auslaufende kurze Steigerung (poco a poco piu animato) übergeht.
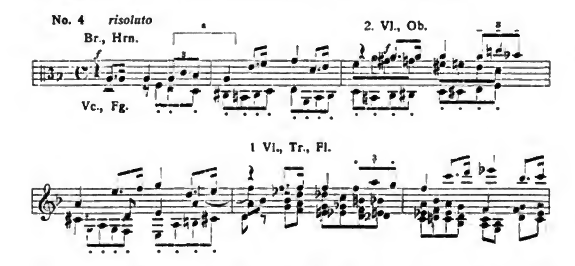
III. Sehr getragen, A-dur 4/4. — Eine Melodie, von Bassklarinette und



Digitized by Google

Fagott kontrapunktiert, von Harfe und Bratschen mit gebrochener Akkordbegleitung umspielt, wird von den Violoncellen vorgetragen, dann in gesteigerter Wiederholung, um einen Ton emporgehoben, von den Violinen gebracht, während Bläser imitieren. Der Teil, den sie beherrscht, kann als Trio des Marsches, oder auch — im Sinne der Sonatenform — als der des „zweiten Themas" gelten.

IV. Poco piu mosso, F-dur, 4/4. — Ein schon auf dem abschliessenden A-dur-Dreiklang im Horn und dann in den Bassinstrumenten auftauchendes Triolenmotiv (4a), mit dem der Komponist — vielleicht absichtlich! — eine Reminiszenz an Liszts „Idealmotiv" (aus dem „Künstlerfestzug", bekannter durch die symphonische Dichtung „Die Ideale") wachruft, wird zu einem freien Fugato benutzt,



das in eine zur Wiederholung des ersten Teiles des Marsches (II) führende grosse Steigerung mündet.

V. Hauptzeitmass, F-dur, 4/4. — In dieser Wiederholung dominieren zunächst durchaus die Bläser, während den Streichern die Aufgabe zunächst lebhaft figurierter, allmählich ruhiger werdender Begleitung zufällt. Nach einem kleinen Stringendo geht die melodische Führung an die ersten Geigen über (Dursextakkord über B — Ges-dur — als Unterdominantstellvertreter von F-dur). — Auch das zweite Thema (3), das nun in der Haupttonart (F) erscheint, singen die Violinen in breit hinströmender Kantilene. Die Imitation, diesmal vorzugsweise den Hörnern zufallend, ist zu einem freien Kanon ausgestaltet. Eine allmähliche Steigerung führt im Basse nach C, das als Orgelpunkt 12 Takte lang ausgehalten wird. Über ihm wird der in Beispiel 4 angeführte Gedanke in lebhafter thematischer Arbeit durchgeführt. Abermalige Steigerung lässt den Gipfelpunkt eines gewaltigen FF gewinnen, auf dem in strahlendem Glanze des vollen Orchesters das im Tempo zuerst mächtig verbreiterte, dann immer mehr stringierte Hauptthema (2) dem pompösen Schlusse zueilt.

Rudolf Louis

Digitized by Google

OUVERTURE ZU EINEM DRAMA OP. 45
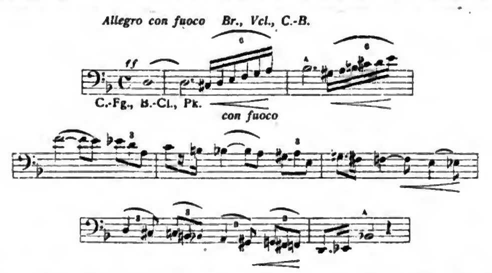
von Georg Schumann

Besetzung: Streichorchester, Harfe, 2 grosse Flöten, kleine Flöte, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Contrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, kleine Trommel, Becken.

Der poetische Vorwurf des Werkes[1]) ist keinem literarischen Sujet entnommen. Der schmerzliche Gegensatz von höchstem Wollen und erdgebundenem Vollbringen, der Kampf zwischen den emporstrebenden und den niederzwingenden Elementen, der sich bis zum tragischen Konflikt steigert, — diese aus eigener Brust geschöpften Ideen mögen den Tondichter zum Schaffen angeregt haben. Ein Drama, wie es uns die Wirklichkeit oft genug vor Augen führt, wie wir es fast täglich miterleben, versucht die Komposition, persönliche Einzelzüge vermeidend, in grossen, allgemeinen Linien darzustellen.

Aus der doppelthemigen Ouvertürenform ergab sich von selbst die gedankliche Disposition: die Vertretung der beiden einander widerstreitenden Prinzipien durch je eine der Hauptmelodieen. Als neues Moment tritt dazu inmitten des Allegro ein Adagio, dessen erhebend andachtsvolle Stimmung dem Kämpfer ein erträumtes fernes Elysium zu zeigen scheint, auf das er kurz vor seinem Untergang im letzten Sturm noch einmal sehnsuchtsvoll zurückblickt.

Unter dem Wirbel der kleinen Trommel und den Sechzehntelsextolen der Holzbläser setzt im zweiten Takt mit verlängerter Anfangsnote das Hauptthema ein:
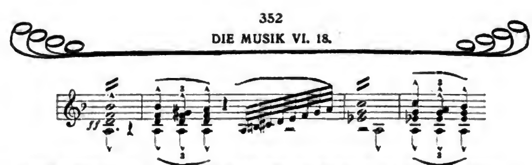


Die Violinen übernehmen die Weiterführung, die in den wuchtig schweren Vierteltriolen gipfelt:

---

[1]) Der Abdruck der Analyse erfolgt mit Genehmigung der Konzert-Direktion Hermann Wolff in Berlin aus dem Programmbuch zum 5. Philharmonischen Konzert der Saison 1906/07. Anm. der Red.
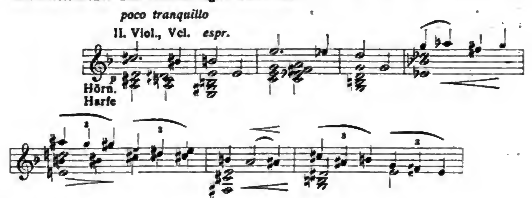
Digitized by Google



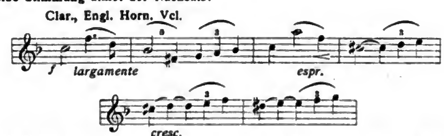
Diesem dämonischen Trotz, der nach kurzem Zurücksinken mit dem Hornmotiv:
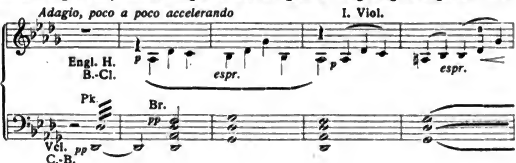


wieder mächtig hervorbricht, stellt sich beruhigend das Seitenthema gegenüber — mit seinen ausweichenden Harmonieen, seiner äusseren Unabgeschlossenheit ein charakteristisches Bild unbefriedigter Sehnsucht:



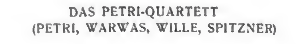
Dieselbe Stimmung atmet der Nachsatz:



Der allmählich immer ruhiger werdende Gesang der Klarinetten leitet zu dem feierlichen Adagio über, dessen innige Melodie mit grosser Steigerung durchgeführt wird:



Digitized by Google





Hahn Nachfl., Dresden, phot.

DAS PETRI-QUARTETT
(PETRI, WARWAS, WILLE, SPITZNER)

ZUM 43. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
o DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DRESDEN o



Digitized by Google

Von neuem bricht der Sturm herein. Vorübergehend scheinen die lichten Elemente das Feld zu behaupten: die Bläser intonieren die Adagiomelodie und die Hörner beim Eintritt des Orgelpunktes A fortissimo das Seitenthema. Dann aber setzt die Wiederholung mit dem finster energischen Anfang ein. In Moll tritt jetzt der Nachsatz des zweiten Themas auf, die Violinen führen ihn rezitativartig weiter, bis unter düsteren Harmonieen der Posaunen und Fagotte die Bassklarinette in abgebrochenen Sätzen vergebens die Adagiomelodie zurückzurufen versucht. Zum letzten Mal flammt das leidenschaftliche Hauptthema auf und führt jetzt zur Katastrophe — über eine mehrtaktige Folge übermässiger Dreiklänge nach Des-dur und dann mit zwei gewaltigen Schlägen zum Abschluss d-moll.
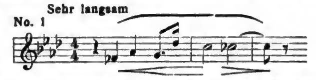
Ein kurzer Epilog, in dem die beiden Hauptgedanken in ihren Grundzügen noch einmal hervortreten, beendet das Stück. **Paul Bekker**

ZWEI GESÄNGE MIT ORCHESTER

von Carl Ehrenberg
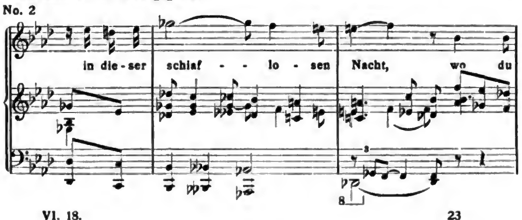
No. I. „Aus schwerer Stunde“ (Gedicht von Richard Dehmel)

Die Komposition ist im wesentlichen nur auf ein kurzes Motiv (1) aufgebaut,
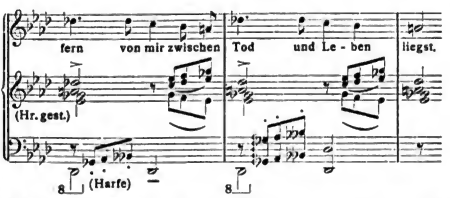


das, dem dichterischen Gedanken sich anpassend, verschieden harmonisch beleuchtet wird. Diesem ist ein motivisch verwendeter musikalischer Ausdruck (2) entsprechend wiederkehrend zur Seite gegeben.

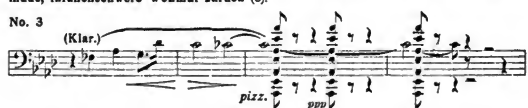
No. 2



Digitized by Google
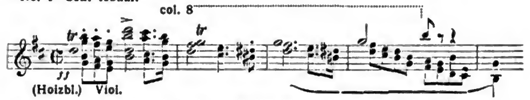


Nach einem aufwühlenden Ausbruch schmerzlicher Sehnsucht sinkt die Stimmung in müde, thränenschwere Wehmut zurück (3).
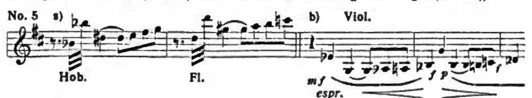


No. II. „Neid der Sehnsucht" (Gedicht von Nikolaus Lenau)

Froh und hell scheint die Frühlingssonne dem Verlassenen ins Herz (4),

No. 4 Sehr lebhaft

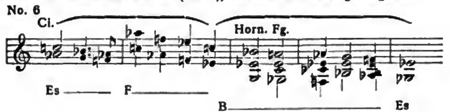


die eigene Sehnsucht (No. 5b) tönt ihm aus dem Gesange der Vögel (No. 5a),
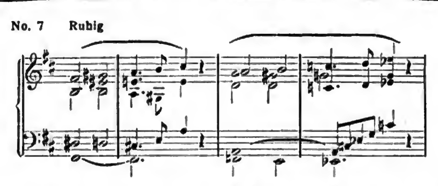


und die „Wonnedüfte der Blüten" gemahnen ihn an die Wonnen, die die Geliebte ihm gab (No. 6), nach der seine Seele ruhelos verlangt (No. 5b). Trostsuchend schweifen seine Gedanken umher (No. 7), um nur in immer gesteigerter
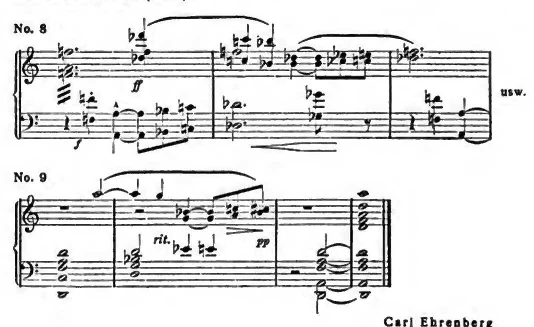
No. 6



Digitized by Google



Hingabe bei ihr: „in deinem Auge" (No. 6 in B volles Orchester) zu verweilen. Und heftig wie das Leid, das „nach dem Tode ihm weckte die Sehnsucht" (No. 8), quält ihn der Neid auf alles, was im Lichte ihrer Augen wandelt, in deren Gedenken er träumend verweilt (No. 9).



Carl Ehrenberg

„FRÜHLING"

EIN KAMPF- UND LEBENSLIED

Tondichtung für grosses Orchester von Paul Scheinpflug op. 8

Das einsätzige Werk weist sechs Abschnitte auf, denen der Komponist folgende Titel gibt:

I. Winterwelt, ihre Sehnsucht, ihre Not,
II. Ein Frühlingstraum,
III. Erwachen und Kämpfen (. . . und es geht ein Wind, und ihr wisst nicht, von wannen er kommt!),
IV. Der Sieger. — Frühlingsland,

Digitized by Google

V. Frühlings- und Werdenächte,
VI. Der Sonne entgegen!

Haupt-Themen: a) Thema der Winterwelt (Notenbeispiel 1),
b) Thema der Sehnsucht zum Licht (2),
c) Thema des Frühlingszaubers (3),
d) Thema des Frühlingsglaubens (4),
e) Thema des Kampfes (5).

Orchesterbesetzung: Pikkolo, 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, D-Klarinette, 2 B-Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 6 Hörner, 5 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Triangel, Becken, grosse Trommel, Tamtam, Kastagnetten, 2 Glockenspiele, 2 Harfen, Streichinstrumente.
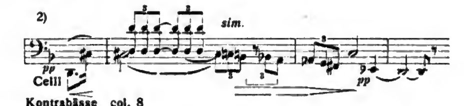
„Frühling" gehört zu den in unserer Zeit besonders stark auftretenden Kompositionen, die einen Widerschein des **eigenen** Lebens, des **eigenen** Kämpfens und Ringens (wider krebsgängige Philister und Kritiker) darstellen.[1])

I. Winterwelt, ihre Sehnsucht, ihre Not
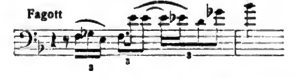
Leere und tiefe Finsternis, überall starre Eisigkeit ... **Thema der Winterwelt:**

1) Sehr langsam und verschleiert
Basskl.
pp
Kontrafag.

In fernster Ferne ein matter Lichtstrahl (Soloviolíne). Die Sehnsucht zum Licht, die Sehnsucht nach Befreiung von Nacht und Schatten erwacht. **Thema der Sehnsucht zum Licht:**



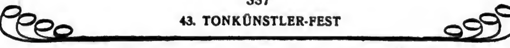
Mit Spott begleitet die Winterwelt (1) das Drängen zum Licht, heisser wird die Sehnsucht und hohnvoller zeigt sich die Welt, kühn triumphiert Kälte und starre Finsternis. Von neuem lockt ein ferner Lichtstreifen. Höhnisch verzerren die Wintermächte das Thema der Sehnsucht:
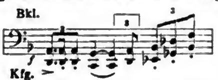


---

[1]) Ausführlicheres bietet meine im Verlage N. Simrock-Berlin erschienene Erläuterung.

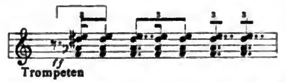
Digitized by Google



Roh und teuflisch erklingt das Thema der Winterwelt in folgender Gestalt:
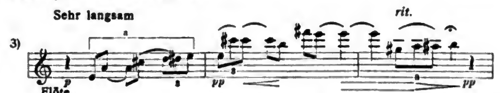


Grell wird alles verlacht, was hohen, andersgearteten Zielen zustrebt:



Da reckt sich die Menschenseele gewaltig; durch das mächtige Aufflammen der Sehnsucht (2) werden die rohen Gewalten, die sich eben noch „lustig und frech" mit ihrem Winterwelt-Wesen in gemeinem Tanzrhythmus brüsteten, verscheucht — in Nacht und Nebel bergen sich die finsteren Feinde des Lichtes und des Aufschwungs. Der Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" ertönt pianissimo in den Posaunen:
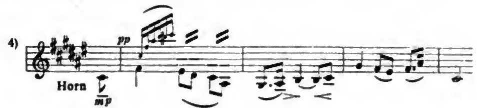


Ein Sonnenblick eröffnet sich dem Duldenden für künftige Tage — das Thema des Frühlingszaubers erklingt leise:
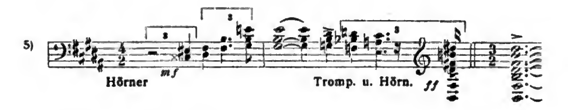


Dem kurzen, sonnigen, traumhaften Blick folgt das Erwachen der Sehnsucht nach jenem Frühling in leidenschaftlichster Inbrunst; in höchste Höhen stürzt das Thema der Sehnsucht (Violinen), und bereits scheint der Sieg des „Lichtes" gewiss, da zertrümmert grelles Hohnlachen und grimme, graue Fehde der Alltagswelt den Weg zum Frühlingslande, zum sonnigen Frühling. Betäubt stürzt der Hohes wollende Mensch nieder, ohnmächtig muss er den vielen, den gar zu vielen, dem grossen, vieltausendköpfigen Nichts weichen. Bange Ruhe ...

II. Ein Frühlingstraum

Im visionären Zustande erschaut der Mensch das Reich all seines Strebens, das Frühlingsland. Thema des Frühlingszaubers (3) in der Klarinette, dann Thema des Frühlingsglaubens im Horn, begleitet von zarten, aus dem Frühlingszauber (3a) gebildeten Violinfiguren:



Fröhlicher Vogelsang, glitzernde Sonnenstrahlen. Zarter, ruhiger, gleichsam träumend passt sich dem leuchtenden, reinen Tage das Thema der Sehnsucht (1) in der Klarinette an. Die Freude am Leben, die Freude am Frühling wächst, jauchzend und in jugendfrohem, feurigem Rhythmus bringen die Geigen das Thema des Frühlingszaubers (3). Dem leuchtendsten Fortissimo schliesst sich ein schnelles Entschwinden des Bildes an; ehe das Frühlingsland dem Auge ganz entrückt ist, vernehmen wir den festen und heiligen Schwur: „Für dieses Land zu kämpfen, diesen Frühling zu gewinnen, dessen sei nie vergessen!" — Dies „heiligste" Gebot kündet uns das „kraftvoll und energisch" einsetzende Thema des Kampfes:
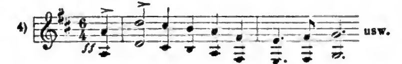


III. Erwachen und Kämpfen

(... und es geht ein Wind, und ihr wisst nicht, von wannen er kommt!)

Ein harter, greller Schlag! Zurück zur Öde, zur verständnis- und verstandeslosen Welt! Von neuem erleben wir den Widerstreit zwischen Sonnensehnsucht (Thema der Sehnsucht zum Licht [2]) und Weltenstarre (Thema der Winterwelt [1]). Eine kurze Ermattung auf beiden Seiten (Generalpause). Schon glaubt die finstere, niedere Macht den kühnen Andersgearteten, Höhergearteten endgültig zu Boden geworfen und höhnt ihn darob, indem sie das Hehrste und Heiligste, den Choral, zum Gassenhauer wandelt (Pikkolo — langsames Walzertempo), da rafft der Gegner sich auf zum letzten, zum furchtbarsten Ringen. Die Themen des Kampfes (5), der Sehnsucht (2), des Frühlingszaubers (3), des Chorals sind ihm Wehr und Waffen. Schritt um Schritt wird wider die wild entfesselte, kämpfende und keifende Winterwelt gewonnen. Einen Augenblick der Ruhe gönnt sich der Held — gleich geifert das ekle Gewürm und Natterngezücht giftig, boshaft und unheimlich (drei kleine Flöten) — zum letzten Streich holt der mutige Recke aus. Der Sieg ist sein, sein für ewige Zeiten! Das niedere Gewürm muss sich in finsterer Höhle angstschauernd verkriechen. Siegesfreudige, stolze Harfenklänge!

IV. a) Der Sieger

Die Blechbläser bringen im glanzvollen Fortissimo das Thema des Frühlingsglaubens:
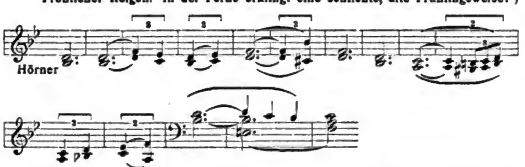


Die Violinen nehmen das Thema auf, das Sehnsuchsthema in ruhiger, seliger Färbung fügt sich ein. Der jauchzenden Freude folgen leichtere, frohgemute Töne — Thema des Frühlingszaubers (3) im Tanzrhythmus (Glockenspiel).

Digitized by Google

IV. b) Frühlingsland
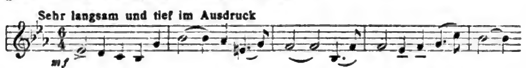
Fröhlicher Reigen. In der Ferne erklingt eine schlichte, alte Frühlingsweise:[1])



Die Geigen stimmen ein in den froh-zufriedenen Gesang; später ergreifen zwei Posaunen das Thema, während die Streicher sich dazu im fröhlichen Walzerrhythmus ergehen. „Ruhig und träumend" verhallen die treuherzigen Volksklänge.

V. Frühlings- und Werdenächte

Beseligte Ruhe spricht aus dem, dem Thema des Frühlingsglaubens (4) nachgebildeten breiten Sange der Violinen (G-Saite):



Steigerung bis zum Fortissimo, voller Bläserchor: Freude am Schaffen, am vollbrachten Werke kündend. In den Bässen erscheint das Thema der Sehnsucht (2) — Sehnsucht nach Liebe und Liebeswonne. Liebesglückseligkeit ... lautloses Schweigen. Die Erinnerung an vergangene Tage, an Tage des Kampfes und der Not tritt zart wie im Traum auf (Themen der Winterwelt, des Kampfes usw.).

VI. Der Sonne entgegen!

Tag! Herrlicher Sonnentag! Auf zu neuen Taten! Zu grösseren Taten! Thema des Kampfes in breiter, siegesbewusster, stolzer Gestalt. Machtvoller Ausklang ...

Franz Dubitzky

„WALDFRIEDEN"

von Hans Sommer op. 38

Das kurze, anspruchslose Stück Musik führt in die Waldstimmung ein, die den zweiten Akt des Märchenspiels „Riquet mit dem Schopf" beherrscht. Vom ganzen Zauber des Waldes wird der melancholische Held umfangen; tröstend erscheint ihm die treu sorgende Fee. Doch auch inmitten all dieser Herrlichkeit ergreift den Unglücklichen sein tiefes menschliches Weh, allmählich nur bezwungen und verklärt im „Waldfrieden".

Hans Sommer

---

[1]) Keine entlehnte Weise, sondern eine Komposition Scheinpflugs.

Digitized by Google
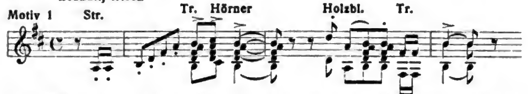
ZWEI BALLADEN FÜR BARITON MIT ORCHESTER-BEGLEITUNG AUS OP. 18

von Julius Weismann

No. I. Einsiedel (C. F. Meyer)

Das Orchester setzt ein mit dem Hauptmotiv des jungen Edelknaben:
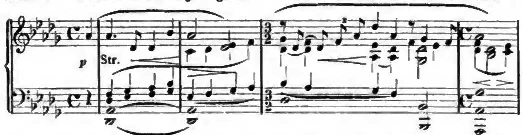
Lebhaft, frisch
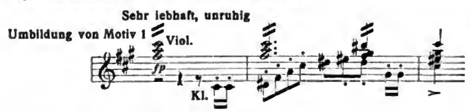


der im Walde bei einem Gewitter von seinem Freunde getrennt wurde und nun, Schutz für die Nacht zu suchen, zu einem alten Einsiedel kommt. Bald schlummert er ein, zuerst ein Bild des Friedens und der Jugend.

Sehr ruhig u. innig
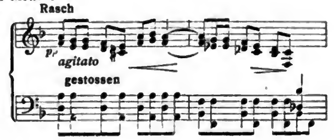
Motiv 2 Wie lieblich ist die Ju - gend! hätt' ich ein Füllhorn vol - ler Glück



Nicht lange, so beginnt er zu träumen und sich unruhig und geängstigt auf seinem Lager umherzuwerfen. „Ich habe Blut vergossen".



Einsiedel sucht umsonst ihn zu beruhigen.



Digitized by Google



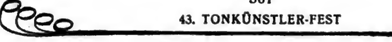
Mertens, Mai & Co., Wien, phot.

DAS ROSÉ-QUARTETT
(ROSÉ, FISCHER, RUZITSKA, BUXBAUM)
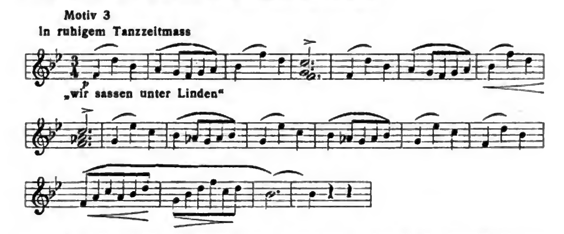
ZUM 43. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
○ DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DRESDEN ○



Digitized by Google



Er erzählt im Schlafe (im Orchester reigenartige Klänge),
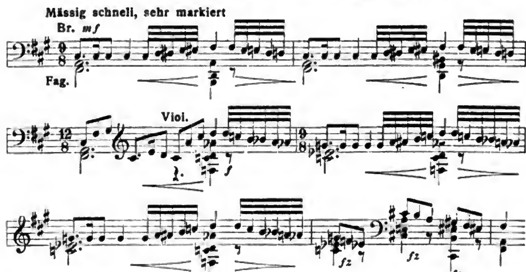


wie er in wilder Eifersucht seinen Freund erschlug. Da erwacht er verzweiflungsvoll.
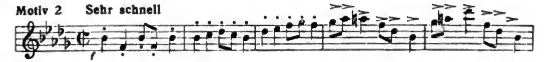
Einsiedel öffnet sein Fensterlein, da strömt mit Tannendüften ein Erdgeruch herein (Motiv 2) — und horch, ein Hifthorn schmettert, und eine frische Stimme schallt: „Wo steckt der Gerold Wendel [Motiv 1], den such' ich durch den Wald“. In dem befreienden Gefühl, dass das Ganze ein böser Traum war, schliesst das Stück.

No. II. Der Knabe im Moor (Annette von Droste-Hülshoff)

Motiv 1 soll die düstere, unheimliche Heidestimmung ausdrücken:
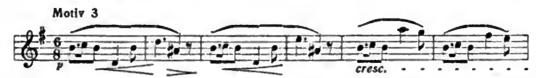


Ein Knabe kommt durch das Moor daher, ihm graut vor der dämmernden Heide.



Digitized by Google

Da tauchen vor ihm Spukgestalten aus dem Dunst auf: „Der gespenstige Gräberknecht", „die verfluchte Spinnerin", „der ungetreue Fiedler Knauf" (Motiv 3) und „die verdammte Margret".

Motiv 3



Von Entsetzen gejagt, rennt der Knabe seinem Ziel entgegen — endlich sieht er ein Licht durch die Weiden schimmern, er ist bald zu Hause; noch einmal sich umwendend, ruft er aus: „O schaurig war's in der Heide".

Mit dem Anfangsmotiv endet die Ballade. Julius Weismann

„MAZEPPA"
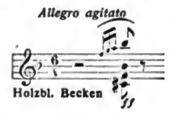
von Franz Liszt

Besetzung des Orchesters: 2 grosse Flöten, 1 kleine Flöte, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten (in D und A), Bassklarinette (in C), 3 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Triangel, Becken, grosse Trommel.

Erste Aufführung: Weimar, 1854.

Die an pittoresken Szenen reiche Handlung des Gedichtes wie seine tiefsinnige symbolische Deutung mögen zu gleichen Teilen den Tondichter zum Schaffen begeistert haben. Das Lisztsche Lieblingsthema: die Verherrlichung des leidenden, schaffenden Genius fand eine neue Einkleidung in der Fabel von Mazeppa, der, eines Vergehens wegen auf den Rücken eines wilden Steppenrosses gefesselt, in die Wildnis gejagt wird. Endlos währt der Ritt, unnennbare Qualen duldet der Gefolterte, ein unheimlicher Zug von Geiern und Raben begleitet ihn, sein Ende prophezeiend und erwartend. Da stürzt das Ross, hilfreiche Hände lösen Mazeppa, und als König seiner Befreier, als mächtiger Fürst der Ukraine erhebt er sich. Hier war Geist von Liszts Geist. Dieser Stoff musste Funken aus ihm schlagen. Die Apotheose des Künstlers, der aus der Erniedrigung als König ersteht: das war ja das Urthema nicht nur seines produktiven Schaffens, es war auch das lockende Ziel seines Lebens und Wirkens überhaupt, dem er mit aller innigen, aufopferungsfreudigen, gläubigen Begeisterung seines Herzens nachstrebte.

Der romantisch-phantastisch geschilderte Steppenritt gab Gelegenheit zur Schaffung üppig charakteristischen Kolorits. Liszt hat davon Gebrauch gemacht in der ihm eigenen grosszügigen Manier. Er skizziert mit wenigen lapidaren Strichen, ohne sich in detaillierte Kleinmalerei einzulassen. Der musikalische Aufbau des Stückes lässt eine frei behandelte, aber durchaus klar gegliederte Sonatenform als Grundlage erkennen. Der „gellende Schrei" beim Loslassen des Rosses eröffnet die Einleitung:



Digitized by Google

Dann malt sie das unheimliche Dahinjagen des wilden Renners mit dem Unisono der Streicher, das nur dumpfe Paukenschläge begleiten:



Allmähliches Hinzutreten lang gehaltener Holzbläserharmonieen, scharf akzentuierter Hörnerrhythmen, Teilungen der Streichergruppe führen mit grosser dynamischer Steigerung zu dem in Streichbässen und Posaunen fortissimo erscheinenden, breit geschwungenen Hauptthema voll dämonischer Wucht und Energie:



Nach kurzem Zwischensatz mit neuem Motiv des unbändigen Vorwärtsstürmens:



setzt zum zweiten Male das Hauptthema ein, Holzbläsern, Hörnern und Trompeten zugeteilt, wieder gefolgt vom Zwischensatz, der sich nach der Dominante von fis-moll, Cis-dur wendet und mit leise zurücktretender Begleitung das Seitenthema einleitet:

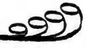


In beiden Gedanken, dem trotzig-herrischen Haupt-, wie dem leidenschaftlich-pathetischen Seitenthema, spiegelt sich der willenlos Gefesselte, der sich vergebens aufzubäumen sucht gegen ein blindes, übermächtiges Schicksal, das ihn in unbekannte Fernen entführt. Im Gegensatz zu diesen einfach ausdrucksvollen Themen sind die begleitenden Streichermotive von unerschöpflicher rhythmischer Mannigfaltigkeit und glanzvollem Kolorit. Hämmernde Triolen, springende Arpeggien, fliegende Sechzehntel, kurz gerissene Pizzicati wechseln einander ab oder tauchen gleichzeitig in verschiedenen Instrumenten auf. Bei der Schilderung des fliehenden Rosses treten Tonmalereien von immer neuquellenden Formen und Kombinationen hervor.

Auch das Seitenthema wird zweimal zitiert; ihm folgt bei der Wiederholung die kurze Durchführung, die ausschliesslich Motive des Seitenthemas verwendet. Unvermittelt, nur durch wenige zwischengeworfene Takte eingeleitet, beginnt von neuem der Hauptsatz — jetzt nicht mehr im $^{6}/_{4}$-, sondern im hastigeren $^{3}/_{4}$-Zeitmass. Die letzte Phase des Rittes hebt an. Aufs äusserste gesteigert ist die zweite Anführung des Hauptthemas, das im Unisono sämtlicher Holz- und Streichinstrumente erscheint, nur von Trompeten-, Hörner- und Posaunentriolen begleitet. Unmittelbar folgt die Katastrophe. Das Thema, frei weitergeführt, mündet nach erreichter Kulmination in ein langes, ermattendes Rallentando und verklingt in leisen Paukenschlägen. Ross und Reiter liegen am Boden. Zum Andante wandeln sich Einleitungsmotiv:

Digitized by Google





und Seitenthema um, von einzelnen Soloinstrumenten in kurz abgebrochenen Phrasen vorgetragen:
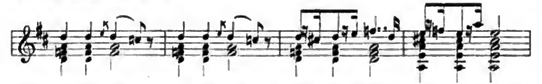


Aus den Bässen leitet es über zu den Befreiung kündenden Trompetenfanfaren, die Mazeppa später grüssen werden, „wenn er herrlich sich zeigt", und in dichterischer Vorausahnung kommender Grösse schliesst sich — quasi als Coda — der Triumphmarsch an:





Neben diesem Thema tritt noch, zuerst in moll, dann in Dur mit pikanter kosakischer Färbung bedeutsam hervor:



Beide Themen verbinden sich mit den Bläserfanfaren, auf dem Höhepunkt erscheint in grandiosem Schwunge das Seitenthema, jetzt verklärt in Dur. Paul Bekker



Digitized by Google

RUDOLF LOUIS UND LUDWIG THUILLE: HARMONIELEHRE

Besprochen von Max Schillings-München

Ein düsterer Akkord leitete die Veröffentlichung dieses in eingeweihten Kreisen gespannt erwarteten Buches[1]) ein: kurz bevor es erschien, setzte der Tod Ludwig Thuille's künstlerischem Schaffen und segensreichem Wirken als Meisterlehrer ein jähes, vorzeitiges Ziel. Doppelt dankbar darf nun die musikalische Welt dem Mitverfasser des Werkes, Dr. Rudolf Louis, sein, der die Initiative zu dessen Entstehen gab, und der so wenigstens einen kleinen Teil von Thuille's Wesen als musikalischen Erziehers über dessen unmittelbare Wirksamkeit hinaus erhalten half.

Einem glücklichen Bunde ist ein lebenskräftiges Erzeugnis entsprossen: Louis täuschte sich nicht, als er empfand, dass in Thuille und ihm sich „Geistesrichtung und Leistungsvermögen zu harmonischer Einheit ergänzen könnten". In der Tat: der in vielseitiger Praxis gereifte Lehrer und der philosophisch fein gebildete Theoretiker, der auch seinerseits der praktischen Kunstbetätigung „Goldene Bäume" zu pflegen weiss, sie sind vollständig zu einer schöpferischen Persönlichkeit verschmolzen. Der künstlerische Organismus, den das Buch darstellt, dürfte so entstanden sein, dass der Plan gemeinsam beraten und festgestellt wurde, der Text im wesentlichen von Dr. Louis, die Beispiele, Übungsaufgaben und pädagogischen Winke zumeist von Thuille, die analysierten Literaturbeispiele aus gemeinsamer Wahl, die allgemein gehaltenen Betrachtungen und Ausblicke aber wieder von Louis stammen. Aber nirgends macht sich eine Arbeitsteilung bemerkbar, alles wirkt wie aus einem Gusse. Hätte der Tod nicht ein brutales Machtwort gesprochen, kein Zweifel, dass die beiden Männer sich noch zu weiteren praktisch-theoretischen Werken verbündet hätten; ein Buch, das Thuille's Wissen und Erfahrung auf kontrapunktischem Gebiete uns erhalten hätte, wäre nicht leicht zu überschätzen gewesen. Doch es gilt dankbar sein, dass es den beiden noch möglich war, wenigstens ein brennendes Bedürfnis, eine Notwendigkeit zu erfüllen, indem sie

[1]) Verlag: Carl Grüninger, Stuttgart.

Digitized by Google

Lehrenden und Lernenden eine sowohl theoretisch ausreichende als praktisch brauchbare, den modernen Anforderungen des Tonsatzes entsprechende Harmonielehre gaben. Eine solche stellt nach meiner Überzeugung das Buch tatsächlich dar.

Eine Grundlage zur glücklichen Lösung der gesamten, eminent schwierigen Aufgabe und insbesondere einen sicheren Leitfaden für die theoretischen Darlegungen gewannen die Verfasser, indem sie zunächst als obersten Leitsatz vereinbarten, „dass das empirische Gebiet des musikalisch Wirklichen und Tatsächlichen mit keinem Schritte zu verlassen sei"; dass keinerlei aussermusikalischen Tatsachen, seien sie metaphysischer, physikalischer oder physiologischer Natur, noch minder irgendwelche wissenschaftlichen Hypothesen für ihren immanenten Standpunkt in Betracht kommen könnten. Also nichts von spekulativem Theoretisieren, sondern ein scharfes Abgrenzen des Arbeitsgebietes, dessen tiefste Schicht in einigen „paradigmatischen Grundtatsachen" (Urphänomenen im Sinne Goethes) gefunden wird, und nun ein Heben, Sichten, Vergleichen, Einordnen, zusammenfassendes Beschreiben, eine Analyse alles dessen, „was der Musiker unserer Zeit und Kultur bei den musikalischen Zusammenklängen und ihren Verbindungen tatsächlich hört". Dabei immer möglichste Achtung vor den Tatsachen, denen der denkbar geringste Zwang angetan werden soll, während sie sich das Systematisieren gefallen lassen müssen. Das Problematische alles Theoretisierens und die Achtung vor dem Entscheidungsrecht des „Handelnden, des Künstlers" drücken dabei die Verfasser in dem tiefen Goethewort aus, das dem Buch Geleitwort ist. An der Hand dieser Grundsätze kommen die Verfasser zu einer knappen, klaren Theorie, die den angehenden Musiker „Wesen und Sinn der harmonischen Verhältnisse verstehen lehrt". An diesen tritt nun nicht mehr die Aufgabe des handwerksmässigen Erfüllens ihm innerlich unverständlicher Anforderungen, die so vielen Gehirnen zur Marter geworden ist. Hier ist zu betonen, dass alle theoretischen Darlegungen des Buches eine genaue Kenntnis der musikalischen Elementarlehre voraussetzen, und dass das Buch überhaupt zunächst entschieden als Leitfaden für den Lehrenden gedacht ist, der es dem Lernenden in mündlichen Erläuterungen näher zu bringen hat. Der Stil ist klar durchdacht, aber weit davon entfernt, populär zu sein und ungeeignet für den, der als Autodidakt das aussichtslose Wagnis unternimmt, die Geheimnisse des Buches beherrschen zu lernen.

Praktische Brauchbarkeit glaubten die Verfasser zu erreichen, indem sie mit dem Erläutern die Anleitung „zum Selbermachen", zur Erlangung der Fertigkeit im schlicht-harmonischen Satze vereinigten. Hier gab es eine besonders komplizierte Aufgabe zu lösen. Es galt, die ganze selbstherrliche Freiheit, die der moderne Tonsatz sich errungen hat, in Einklang

Digitized by Google

mit einer festzustellenden Gesetzmässigkeit zu bringen. Mit einer Anzahl verwitterter Verbote, deren die Tatsachen der siegreichen musikalischen Gegenwart spotten, war aufzuräumen; alle Regeln aber waren „sub specie rationis“ zu revidieren. Und da ergab sich, dass keineswegs allgemeine Anarchie zu verkünden war, sondern dass unter der Kontrolle der Vernunft die meisten der herrschenden Regeln auch für die Gegenwart noch Sinn haben, aber nicht den kritiklos hinzunehmender Dogmen, sondern logisch zu begründender Normen, deren Wert durch Ausnahmen nicht aufgehoben wird, — „keine kategorischen Gebote und Verbote, sondern hypothetische“. „Es bedurfte“, wie es in der Vorrede heisst, „nur der Rationalisierung des Regelwesens, um die Gültigkeit der Regel und die Berechtigung der Ausnahme widerspruchslos nebeneinander behaupten zu können.“

In den hier summarisch angedeuteten Grundsätzen für die praktischen Anleitungen zeigen sich die Verfasser als durchaus moderne, mit dem Geist ihrer Zeit in inniger Fühlung stehende Künstler, aber auch als Pädagogen von gesunder, konservativer Gesinnung. Man beachte die Rolle, die den Gesetzen der tonalen Logik angewiesen ist, man bewerte die erschöpfende Behandlung der Diatonik als des umfänglichsten Hauptteils des Werkes, die klug erwägenden, dabei ganz zeitgemässen Abhandlungen über die offenen und verdeckten Oktaven- und Quintenparallelen, die Mahnungen zur Anerziehung eines reinlichen, vierstimmigen Satzes, die Forderung logischer Stimmführung (jede Stimme ein Individuum!), die Vorschriften über Verdoppelungen gewisser Harmonietöne, die sorgfältigen Anweisungen für klare, in aller Freiheit sinnvolle Modulation, — und man wird den Verfassern beistimmen, wenn sie hoffen, sich als Moderne konservativ nennen zu dürfen.

Das Fundament, auf dem sie das ganze harmonische Lehrwesen fussen lassen, ist das Gesetz der Tonalität, das auf die tonalen Funktionen der Tonika, Dominante und Unterdominante zurückgeführt ist. Die Lehre der Stellvertretung derReptharmonieen durch Nebenharmonieen, sinnvoll ausgebaut, schliesst sich als wichtiger Faktor an, ferner die Lehre von deren dissonanten Zusatztönen und den zufälligen dissonierenden Beifügungen und den „Auffassungsdissonanzen“. Folgen die Verfasser hier wesentlich den von Hugo Riemann in rühmlichster Arbeit geebneten Bahnen, so lehnen sie dagegen den harmonischen Dualismus ab und rechnen, konsequent „dem schwanken Boden akustischer oder psychologischer Spekulation“ aus dem Wege gehend, die Konsonanz des Dur- und Molldreiklangs zu den Urphänomenen, zu „obersten Erfahrungstatsachen, die aus nichts Höherem mehr abgeleitet werden können.“ (Es sei hier erwähnt, dass es zwischen Riemann und Louis zu öffentlichen Kontro-

Digitized by Google

versen gekommen ist. Louis hatte das Buch in den „Süddeutschen Monatsheften“, 1906, No. 10 in einem lesenswerten, alle leitenden Gesichtspunkte eingehender, als es jetzt das knappe Buchvorwort tut, behandelnden Aufsatze angekündigt. Hugo Riemann kritisierte das Buch und den Einführungsartikel in No. 4, 1907 derselben Blätter in einer höchst merkwürdig, zweischneidig lobenden und tadelnden Weise, die Autoren einer Art unlauteren Wettbewerbs zeihend. Dr. Louis hat für sich und seinen verstorbenen Mitarbeiter in No. 5, 1907 der genannten Zeitschrift diesen Vorwurf in, wie ich empfinde, einwandfreier Weise zurückgewiesen.)

Die Disposition des Lehrstoffs ist klar und gut. Der erste Hauptteil: die Diatonik wird in acht Kapiteln, zerfallend in zusammen 43 Paragraphen, erschöpfend behandelt; den zweiten Hauptteil bildet die Chromatik und Enharmonik, der sechs Kapitel in 24 Paragraphen gewidmet sind. Besonders wertvoll erscheinen die zusammenfassenden Überblicke, die die Ergebnisse wichtiger Kapitel oder Paragraphen festhalten. Übungsstoff ist allen Abschnitten beigegeben in Gestalt von bezifferten und unbezifferten vierstimmig auszusetzenden Bässen, und vor allem in vierstimmig zu harmonisierenden Sopranstimmen. Beim Kapitel „Durchgangsnoten“ geben Modellsätzchen Gelegenheit zu ersten Figurationsübungen. Es liegt, wie hier bemerkt sei, Dr. Louis sehr daran, dass ihm pädagogische Erfahrungen bei Benutzung des Buches vor allem in Hinsicht auf Qualität und Quantität des Übungsstoffes nicht vorenthalten werden!

Einen besonders wertvollen Bestandteil des Werkes, den theoretischen wie den praktischen Teilen gleich förderlich, bilden die zahlreichen, sorgfältig analysierten Literaturbeispiele. Von Palestrina bis zu Richard Strauss (Salome!) und den Jüngsten sind grosse Meister und tüchtige Könner zitiert, und ein lehrreiches Tatsachenmaterial ist zusammengetragen: erfrischende, anregende, wegweisende Demonstrationen am lebendigen Kunstwerke. Dass die Autoren bei der Wahl ihre eigenen individuellen Neigungen ausschlaggebend sein liessen, dürfen sie als ihr gutes Recht in Anspruch nehmen.

Den beiden Hauptteilen des Werkes ist ein Anhang beigefügt. Er bietet eine besonders wertvolle Sammlung und Erläuterung von Beispielen zur Chromatik und Enharmonik. Ferner begründen die Autoren hier ihre Ansichten und Ratschläge über das Parallelenverbot eingehender und betrachten es von höheren Gesichtspunkten aus, als es eingangs des Werkes möglich war. Ein anregendes Kapitel ist dann noch den Kirchentonarten und der Exotik gewidmet. Hier werden kurz die allerneuesten Bestrebungen, unserer Kunstmusik neue Entwicklungsmöglichkeiten zuzuführen, gestreift, und Ausschau wird gehalten. In zwei Bekenntnissen aus diesen Kapiteln äussert sich so recht die vorwärtsschauende und doch klug erwägende, allem unklaren, halbdilettantischen, hypermodernen Getue abholde Ge-

Digitized by Google

Hofphot. Hahn Nachfl., Dresden, phot.

DAS LEWINGER-QUARTETT
(LEWINGER, STRIEGLER, SCHILLING, WAGENKNECHT)



ZUM 43. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
○ DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DRESDEN ○

Digitized by Google



Hahn Nachfl., Dresden, phot.

DR. ALFRED VON BARY
als Teut in Schillings „Moloch“



Hahns Nachfl., Dresden, phot.

ERIKA WEDEKIND



Hugo Erfurth, Dresden, phot.

KARL SCHEIDEMANTEL

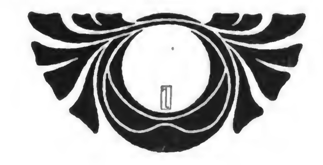


ZUM 43. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
o DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DRESDEN o

Digitized by Google

sinnung der Verfasser. In Hinsicht auf die bei den harmonischen Untersuchungen vom „Gegenwarts- und Heimatsstandpunkt" aus behandelten, aus dem musikalischen Empfinden sich ergebenden Erfahrungstatsachen heisst es: „Wir haben nicht immer musikalisch so empfunden, wie wir es heute tun, und es kann auch gar nicht zweifelhaft sein, dass die Entwicklung, die dieses unser gegenwärtiges Empfinden als ein gemeinsames Produkt der Faktoren: Natur und Geschichte zeitigte, noch lange nicht abgeschlossen ist, dass also voraussichtlich das musikalische Fühlen und Denken unserer Nachkommen von dem unseren sich dereinst einmal ebenso scharf unterscheiden werde, wie das mit dem unseren im Vergleich zu dem unserer Vorfahren der Fall ist." Und am Schlusse des Buches: (Welche neuen Wandlungen des musikalischen Empfindens auch eintreten werden,) ... „jedenfalls wäre jede Entwicklung zu beklagen, die einen Fortschritt, oder richtiger gesagt eine Neuerung damit erkaufte, dass sie wertvolle Errungenschaften der vergangenen Zeiten ohne zwingende Notwendigkeit preisgibt."

Meinen Hinweis auf das Buch beschliesse ich in der Überzeugung, dass sein praktischer Wert seine grosse allgemeine Verbreitung zu einer notwendig eintretenden Tatsache machen wird. Bliebe sie aus, so wäre es ein Unglück für die kommende Musikergeneration, die nur durch eine gleichzeitig gesunde u n d zeitgemässe Schulung vor der Gefahr bewahrt werden kann, im Labyrinth der modernen Musik in Sackgassen zu geraten.



Digitized by Google

VOLKSLIEDER FÜR MÄNNERCHOR

HERAUSGEGEBEN AUF VERANLASSUNG SR. MAJESTÄT DES DEUTSCHEN KAISERS WILHELM II

Besprochen von Paul Hielscher-Brieg



So ist es denn nach jahrelanger, mühevoller Arbeit erschienen,[1]) das langerwartete, vielersehnte, vielbesprochene Buch, das der Deutsche Kaiser den deutschen Sängern in seiner Rede in Frankfurt a. M. im Jahre 1903 versprochen hat. In zwei stattlichen Bänden enthält es 610 Gesänge für Männerchor von einer ganz erstaunlichen Reichhaltigkeit des Inhalts. Sechs Jahrhunderte musikalischen Schaffens ziehen am Auge des Beschauers vorüber, und es ist dabei interessant zu beobachten, dass, wie grosse Wandlungen die Tonkunst in diesem Zeitraume auch durchgemacht hat, von dem Isaac'schen Chore „Innsbruck, ich muss dich lassen" (1495) z. B. zu einer Othegraven'schen madrigalistischen Bearbeitung der Weg ein sehr geringer ist. Will sagen, dass das Singbedürfnis unserer Tage annähernd dasselbe geblieben ist, wie es schon vor Jahrhunderten war. Grössere historische Schulung unserer modernen Meister, reifere Durchbildung ihres Geschmacks haben natürlich unendlich viel dazu beigetragen, zu verbinden, „was die Mode streng geteilt". So konnte denn eine Kommission, der unsere ersten musikhistorischen Autoritäten (Rochus Freiherr von Liliencron, Hermann Kretzschmar, Max Friedlaender, Johannes Bolte), dazu Männer wie Felix Schmidt, Georg Schumann, Maximilian Fleisch, Jos. Schwartz, Fritz Volbach, F. Hummel usw. usw. angehören, eine Sammlung schaffen, die bei aller Mannigfaltigkeit dennoch wie ein riesiges Melos deutsches Singen und Sagen wiedergibt.

Nur der Unkundige kann die enormen Schwierigkeiten unterschätzen, die bis zum Zustandekommen dieses grundlegenden Werkes überwunden werden mussten. Wenn man bedenkt, dass gegen 17000 Volksliedmelodieen zu sichten waren und aus dieser Masse durch Kommissionsbeschlüsse eine Auswahl zu treffen war, so kann man sich allein eine Vorstellung von der ungeheueren künstlerischen wie redaktionellen Arbeitsleistung machen. Man bedenke ferner, welchen Bedürfnissen das Buch zu entsprechen hat. Es

[1]) Bei C. F. Peters, Leipzig.

Digitized by Google



soll ebenso den grossen künstlerisch durchgebildeten Vereinen lohnende Anregung bieten, wie den kleinen Vereinen Stoff zu ihrem Singen. Dass daher bei der enorm gesteigerten Technik unserer bedeutenderen Männerchöre nicht die Leichtigkeit der Ausführung allein massgebend sein konnte, liegt auf der Hand. Dennoch ist an leicht singbaren Liedern durchaus kein Mangel; man kann einen erheblichen Teil der Sammlung in jedem kleinen, ordentlich geleiteten und zusammengesetzten Männergesangverein singen. Bezeichnend für die Volkstümlichkeit der neuen Sammlung ist die Fülle der Dialektlieder: neben der schweizerischen, elsässischen, badischen, schwäbischen, bayrischen, tiroler, kärntner, ober- und niederösterreichischen, böhmischen ist auch die rheinische, mittel- und niederdeutsche und pommersche Mundart vertreten. Nicht weniger weitherzig ist man bei der Heranziehung der Mitarbeiter verfahren: Schulter an Schulter stehen Männer des äussersten rechten Flügels neben den Allermodernsten, und es dürfte nicht viele Sammlungen geben, in denen Namen wie Max Bruch, Rudorff, Reinecke, Bernhard Scholz, Thuille, Humperdinck, Richard Strauss so friedlich geeint sind, wie hier. Was aber das Wichtigste ist: mehr als 150 Lieder aus dem älteren deutschen Liederschatze werden hier zum ersten Male dem deutschen Männergesange erschlossen, und ein Einblick in diese Gesänge (namentlich in die aus dem 16. Jahrhundert) zeigt, dass sich Kostbarkeiten ersten Ranges darunter befinden.

Gern sei zugegeben, dass einige Chöre besser fortgeblieben wären, ich meine aber, dass der Standpunkt, den man einem solchen Werke gegenüber einnimmt, unmöglich der sein kann, dass der Einzelne konstatiert, wie er's und was er anderes darin haben möchte, sondern, dass man das Werk, wie es vorliegt, als ein Ganzes auffasst und sich der grossen Menge des Schönen darin erfreut. Was uns Männer wie Othegraven, Hegar, Kremser und viele andere Meister darin gegeben haben, das wird für den Männergesang eben grundlegend werden, wird künftigen Generationen den Weg weisen, auf dem man volkstümliches Singen mit verfeinerter Kunstpflege vereinigen kann. Und wenn Richard Strauss mit seiner stark orchestralen Keckheit hier und da ein Grausen erregen sollte — nun, das Buch ist nicht für heute und morgen geschrieben. Die Zeit wird kommen, wo man diesen ungewohnten Klängen ebenso vertraut gegenüber steht, wie heute den Tristanharmonieen.

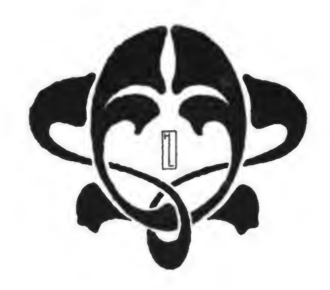
Der gewissenhafte Chronist hat noch die Namen der für die Aufnahme der Bearbeitungen verantwortlichen Mitglieder der Redaktionskommission zu nennen. Es sind: Friedrich Hegar, Eduard Kremser, Hermann Kretzschmar, Georg Schumann.

Auf Einzelheiten einzugehen, ist in dem gesteckten Rahmen unmöglich — man wüsste nicht, wo zu beginnen, wo aufzuhören wäre —

Digitized by Google

aber als Ganzes gefasst, ist das „Kaiserbuch", wie es kurzweg bei den Sängern heisst, eine unerschöpfliche Fundgrube für die Männerchöre, ein reicher Schatz für fröhliches Singen, ein Führer zu künstlerischem Fortschreiten, eine Quelle des Studiums unserer musikalischen Volksseele. Daran ändert der Umstand nichts, dass es auch Unvollkommenheiten birgt, und ich meine, die Bearbeiter sind die Letzten, die da meinen, in allem und jedem das Richtige und denkbar Beste getroffen zu haben.

Dass das Werk neben seinem musikalischen Inhalte jedem Liede seine kurze Biographie gibt und somit seine Stellung in der Musikgeschichte kennzeichnet, ist das grosse Verdienst des Leiters der Arbeitskommission, Professor Dr. Max Friedlaender, der wieder meisterhaft gezeigt hat, wie tönendes Leben und umfassendes Wissen sich nicht auszuschliessen brauchen, sondern wie gerade dieses sich in den Dienst des ersteren zu stellen hat, und seines literarhistorischen Genossen Professor Dr. Johannes Bolte. So denke ich denn, dass das Buch seinen Einzug in die Männergesangvereine halten wird — nicht allzu schnell, dazu ist es zu ernst zu nehmen, aber wie gesagt, es ist nicht für heute und morgen geschrieben und als etwas wirklich „Echtes" wird es der „Nachwelt unverloren bleiben".



Digitized by Google



Aus Tageszeitungen

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1907, Mai. No. 15339 und 15352. — In der Einleitung eines Aufsatzes über das „Konzert Rouge“ spricht Franz Farga (Paris) die Meinung aus, dass der Pariser wenig musikalisch sei. „... Viele der berühmten Institutionen, wie beispielsweise die Grosse Oper, sind lediglich Modesache oder dienen den Bedürfnissen einer möglichst glanzvollen Repräsentation. Aber das so oft konstatierte musikalische Fluidum, das in der weichen Wiener Luft mitzuzittern scheint, fehlt hier gänzlich. Das ist übrigens schon seit Jahrhunderten so gewesen und wird auch trotz aller gegenteiligen Bemühungen so bleiben. An diesen Bemühungen fehlt es nicht, und ich glaube, es gibt in keiner anderen Stadt so viel Freikurse für Violine, Klavier, Solfeggien und Chorgesang wie in Paris. Von einem Erfolg ist aber nicht viel zu spüren, wie man am besten an den unsäglich banalen Gassenhauern konstatieren kann, die von alt und jung mit einer wahren Leidenschaft gepfiffen oder geträllert werden ... Dass die meisten Konzerte nur für eine bestimmte Gesellschaftsklasse bestimmt sind, beweisen die unglaublich hohen Eintrittspreise, wie zum Beispiel im Saal Erard der letzte Platz auf der Galerie 5 Francs kostet. Von einer Pflege der Hausmusik hört man nicht viel, dagegen bevorzugt man in den Kreisen der Spiesser mit Vorliebe zwei Instrumente, die gleicherweise schrecklich werden können: Okarina und Mandoline. ... Unter diesen Umständen begrüsst man es wie einen wahren Glücksfall, wenn man unvermutet irgendwo auf gute Musik stösst, die einem allgemeinen Bedürfnis zu entsprechen scheint. Mir ist es so mit dem Konzert Rouge ergangen. Das ist eine Vereinigung junger Konservatoristen, alle mit dem ersten Preis des Instituts ausgezeichnet, die da gleichsam eine Art von Probepraxis durchmachen ... Das Gemütlichste ist die Ungeniertheit, mit der man hier eintritt. Es gibt keine Kasse, keine Kontrolleure, keine Garderobedamen. Man drückt eine der schalldämpfenden Türen auf und sieht sich in einem kleinen Saal von rotem Dekor, mit Spiegelwänden und einer Estrade in der Mitte. Nach einer Weile schlängelt sich ein Kellner heran und stellt einem nach Wunsch Bier, Likör oder Kaffee hin. Denn in dem lächerlich geringen Eintrittspreis ist auch eine ‚consommation‘ einbegriffen. Man zündet sich eine Zigarette an, lehnt sich behaglich zurück und beginnt, die Gesellschaft unauffällig zu mustern. Da ist vor allem das Orchester. Es ist eine Lust, die fidele Bande zu beobachten, die von Witz und Übermut förmlich zu sprühen scheint.“ Nun beschreibt Farga das ungezwungene, übermütige Gebahren der Künstlerschar, sowie das Publikum dieser Konzerte und schildert sehr lebendig die Eindrücke, die er während dieser eigenartigen Veranstaltungen erhalten hat.

Hochinteressante „Erinnerungen an Franz Liszt“ veröffentlicht Felix Weingartner. Nachdem er eingehend beschrieben, in welcher Weise Liszt mit ihm und andern jungen Musikern verkehrte, sagt er über den Charakter des Meisters, den er einen „in seiner Selbstlosigkeit geradezu erhabenen Menschen“ nennt:

Digitized by Google

„Alle seine menschlichen Eigenschaften wurden überstrahlt durch seine unerschöpfliche Güte. Wie vielen hat er den Weg geebnet, wie viele heimlich unterstützt! ... Seine Güte war so gross, dass sie mitunter in Schwäche ausartete, indem er nicht vermochte, Personen von minderwertiger Qualität abzuschütteln, die sich geschickt an ihn heranzudrängen wussten". Wenn Liszt mangelhafte Leistungen von Schülern zu beurteilen hatte, so kleidete er zuweilen den Tadel in eine so schonende Form, dass mancher gar nicht den Tadel heraushörte. „Einmal spielte eine sehr hübsche junge Dame eine Chopinsche Ballade ganz dilettantenhaft. Liszt ging aufgeregt herum und murmelte: ‚Heiliger Bimbam! Heiliger Bimbam!' Wir alle waren begierig, was erfolgen würde. Als sie geendet hatte, ging er freundlich auf sie zu, legte die Hand wie segnend auf ihre Locken, küsste sie auf die Stirn und sagte leise: ‚Heiraten Sie bald, liebes Kind — Adieu!'" ... „Einzelunterricht gab er nicht, auch nahm er keine Honorare. Der Begriff ‚Schüler von Liszt' ist daher in sehr weitem Sinne aufzufassen; viele haben sich diesen Titel beigelegt, die kein Recht dazu besassen." — Unumwunden räumt Weingartner ein, dass Liszts „in vieler Hinsicht äusserst fein ausgebildetes Kunstempfinden doch auch deutliche Lücken aufwies. So musste ich bald erkennen, dass der Sinn für das Dramatische bei ihm nicht stark entwickelt war. Wenige Tage, nachdem ich ihm den ersten Akt meiner ‚Sakuntala' gezeigt hatte, spielte ich ihm auf seine Aufforderung hin die beiden anderen Akte vor. Das Eintreten des Königs Duschyanta im Tempel wird von einer orchestralen Steigerung vorbereitet, die im kräftig instrumentierten Königsthema gipfelt. Liszt unterbrach mich: ‚Diese Stelle müssen Sie zweimal bringen!' Ich erwiderte erstaunt: ‚Aber Meister, ich kann den König doch nicht zweimal auftreten lassen.' — ‚Das macht nichts, schöne Stellen muss man wiederholen,' war die Antwort, und trotz meiner Einwendungen blieb er bei seinem ‚wiederholen!' und fügte noch hinzu: ‚Nicht zu viel reflektieren, sich mehr gehen lassen! Auch Wagner hat sich leider oft nur sehr reflektiert gehen lassen.' Den Rat, schöne Stellen einfach zu wiederholen, gab er häufig; es dürfte nicht zu verkennen sein, dass eine Schwäche seiner Kompositionsweise vom eigenen Befolgen dieses Rates herrührt. Besuchte er eine Oper, so sah er selten auf die Bühne; meistens las er in einer Partitur oder in einem Klavierauszuge mit. Die szenischen Vorgänge waren ihm gleichgültig. Dadurch ist erklärlich, dass er die Theateraufführung seiner ‚Heiligen Elisabeth' nur sehr widerwillig gestattete, trotzdem eine poesievolle Darstellung dem Eindruck dieses Werkes vorteilhaft ist. Merkwürdig wenig hatte er für den Humor in der Musik übrig. Die besten Werke der französischen Spieloper bedachte er mit nicht gerade schmeichelhaften Ausdrücken, ja, einmal gestand er mir, dass ihm sogar Mozarts ‚Figaro' langweilig sei, während er von der ‚Zauberflöte' mit der grössten Bewunderung sprach. Auch von symphonischen Werken standen ihm solche ernsten Charakters unverhältnismässig näher als die heiteren. In seinen Kompositionen findet sich die Parallele: Die Lisztsche Musik ist pathetisch, glänzend, leidenschaftlich oder schwärmerisch; gänzlich aber fehlt ihr jenes halb kindliche, halb göttliche Lachen, das die klassischen Meister und Brahms anstimmen konnten, jenes Lachen, das den der tragischen Muse dienenden Wagner zwang, die ‚Meistersinger' zu schaffen, und das sogar die Züge des gestrengen Bach mitunter erhellte. Eine Ausnahme scheint sein Eintreten für den ‚Barbier von Bagdad' zu bilden, doch hat er auch hier den Wert der gerade für den humorvollen Charakter des Werkes wichtigen Originalouvertüre so weit verkannt, dass Cornelius auf seine Veranlassung eine zweite, viel bombastischere,

Digitized by Google

aus Themen der Oper zusammengesetzte Potpourri-Ouvertüre schrieb. Gegen Brahms verhielt sich Liszt ablehnend. Es ist nicht zu verwundern, dass die Art, wie Brahms vielfach als Gegenpapst des grossen Reformators des musikalischen Dramas ausgespielt wurde, nicht nur diesen, sondern auch seinen treuesten Freund und Vorkämpfer, sowie alle aufreizen musste, die zu beiden hielten. Bedauerlich ist nur, dass dadurch einem Teil der jüngeren Künstlergeneration, leider muss ich bekennen, auch mir, der Blick so weit getrübt worden ist, dass ein Erkennen von Brahms' monumentaler Bedeutung erst in späteren Zeiten möglich wurde. Immerhin soll Liszt, was ich allerdings nicht aus eigener Erfahrung bestätigen kann, den Wert von Brahms' herrlichem B-dur Konzert so weit erkannt haben, dass er, alles Persönliche hintansetzend, es einigen Schülern empfohlen hat". — Hierauf erzählt Weingartner von seiner Zusammenkunft mit Hans von Bülow und in sehr ergötzlicher Weise von einer Feier des Konservatoriums in Sondershausen zu Ehren Liszts, zu der dieser von Weimar herübergekommen war. — Von Berlioz' Orchesterkompositionen sprach Liszt „mit höchster Bewunderung", während er in Berlioz' Requiem die „Zartheit der Empfindung" vermisste. — Über seine eigene Oper „Sakuntala" sagt Weingartner: „Oft habe ich bedauert, schon als zwanzigjähriger, unreifer Jüngling diesen herrlichen Stoff gewählt zu haben. Statt dem Schauspiel Kalidasa's seine naive Poesie zu belassen, glaubte ich, tief im Wagnerismus befangen, ein tristanisches Stück schaffen zu müssen. Diesen Grundfehler meiner dramatischen Erstlingsarbeit erkannte ich sehr bald. Liszts Rat, künftig mehr nach Einfachheit des Ausdruckes zu streben, war mir wertvoll, und ich bin ihm gefolgt."

SACHSISCHE ARBEITER-ZEITUNG (Dresden) 1906, 18. November. — Gegen Draesekes, in der „Neuen Musikzeitung" erschienenen Aufsatz „Die Konfusion in der Musik" (siehe „Revue der Revueen" in der „Musik" VI, 9) wendet sich Eugen Thari in dem Artikel „Zur Konfusion in der Beurteilung der Musik". Er sucht zunächst die Behauptungen Draesekes zu widerlegen, dass „die Melodik fast versiegt" sei, dass die Harmonik fast bei der „absoluten Unmusik" angelangt sei, und dass „die Rhythmik zu wenig gepflegt, ja geradezu vernachlässigt" werde. Thari entgegnet: „Jeder, der ernst und ohne vorgefasste Meinung an die moderne Musik herangeht, weiss, wie viel Harmonisches, Rhythmisches und Melodisches z. B. wir gerade einem Hugo Wolf verdanken, oder, um bei der Instrumentalmusik zu bleiben, von der Draeseke ausgeht, welche Fülle von Melodik z. B. Richard Strauss in seinen symphonischen Dichtungen, von ‚Tod und Verklärung' an bis zur ‚Sinfonia domestica', ausgestreut hat; wieviel rhythmisch Eigenartiges sich beispielsweise in den Scherzosätzen der Brucknerschen Symphonieen findet, ... wieviel harmonisch Interessantes und Logisches man bei Pfitzner, Blech, Andreae, Boehe und anderen der Allerjüngsten trifft. Von dem bösen Reger will ich in diesem Zusammenhange lieber schweigen. Ich möchte nur bemerken, dass ich, soweit es mir vergönnt war, die Werke dieses Komponisten eingehend studieren zu können, zwar viel Überraschendes und Seltsames fand, aber nichts, das im letzten Grunde unmusikalisch gewesen wäre." — Auf Draesekes Ausspruch: „Eine einfache Liedweise ist kaum noch anzutreffen, reizlose Deklamation ... ist an ihre Stelle getreten" erwidert Thari: „Es soll gar nicht geleugnet werden, dass die moderne Liedkomposition manchmal Wege geht, die im Übermass einer tonmalenden, lediglich schildernden Klavierbegleitung des Guten zu viel tut und infolgedessen den Fluss der Singstimme vernachlässigt. Opernwesen schlägt oft in die Liedlyrik herein. Komponisten aber, die den Opernstil auf das Lied anwendeten, hat es

Digitized by Google

immer gegeben; sie sind durchaus keine Spezialität unserer Zeit. Und ihnen gegenüber stehen doch so und so viele andere, in deren Liedern die reinste Lyrik waltet; die recht wohl eine einfache Liedweise zu schreiben verstehen. Ich will zum Beweis wahllos, wie sie mir gerade einfallen, ein paar solcher Lieder nennen. Strauss: ‚Ich trage meine Minne', Ständchen, Wiegenlied, Winterweihe, Traum durch die Dämmerung; Streicher: ‚Es ist ein Schnitter', Ausfahrt; Mahler: Kuckuckslied; Bischoff: Schlichte Weisen; Pfitzner: Gretel; Schindler: Blümekens; Reger: Waldeinsamkeit, ‚Wenn die Linde blüht'; Marschalk: Wiegenlied der Maria; Arnold Mendelssohn: Aus dem Hohelied usw. usw." — Den Kernpunkt des Aufsatzes von Draeseke erblickt Thari in dem Vorwurf, dass die jungen Komponisten die alten Regeln nicht mehr genügend beachten. Er erwidert darauf: „Es ist einfach nicht wahr, dass die moderne Musik traditionslos sei. Sie stützt sich bewusst formal auf Liszt, inhaltlich auf den letzten Beethoven, Wagner und Bach. Das kann man für einen falschen Weg ansehen, aber ‚Unmusik' ist das doch nicht. Doch ist glücklicherweise die moderne Instrumentalmusik nicht starr auf die Tradition eingeschworen. Sie sucht und tastet immer weiter, das Gesetz der Entwicklung ist auch in ihr lebendig. Je weiter wir dringen, um so mehr erkennen wir, dass die Art der Programmusik, wie sie Berlioz sich dachte, wie sie Liszt schrieb, nicht entwicklungsfähig ist, da ja die Tonkunst keine beschreibende, sondern eine Gefühlskunst ist, und dass die Tonmalerei zwar ein willkommenes Hilfsmittel, aber nicht Selbstzweck sein kann; dass man also wohl einer poetischen Idee, nicht aber einer Abstraktion durch die Tonkunst beikommen kann. Der Zusammenbruch der alten Richtung in der Programmusik hat sich schon vor ein paar Jahren (auf der Frankfurter Tonkünstlerversammlung trat er in Erscheinung) vollzogen ... Die moderne Programmusik ist genau eine solche Gefühlskunst, wie die sogenannte absolute Musik, und Unterschiede innerer Art zwischen beiden gibt es nicht. Wir begreifen aber D.'s Irrtum, wenn wir wissen, dass er einst auch ein symphonisches Vorspiel Penthesilea (nach Kleist) geschrieben hat und damit in die ‚Darstellungsmusik' hineingeriet. Wir begreifen das aber noch viel mehr, wenn wir wissen, dass Draeseke einst sich im Jugenddrange für Lisztsche Musik begeistert hat (und wir lieben den Feuerkopf Draeseke deswegen heute noch); dass er aber sich allmählich zum Klassizisten rückentwickelt hat und die Entwicklung der Musik über Liszt hinaus nicht mehr sieht; dass er glaubt, die Programmusik folge heute noch blindlings den Lisztschen Bahnen."

HAMBURGER NACHRICHTEN 1907, 31. Januar. — Ferdinand Pfohl veröffentlicht zum 10. Todestage Grammanns in einem „Erinnerungen an Carl Grammann" überschriebenen Aufsatz ein kurzes Tagebuch, das der Komponist im Alter von 25 Jahren, an einem der ersten Tage seines Aufenthaltes in Leipzig, schrieb, und das, wie Pfohl bemerkt, „sich aus Reflexionen zusammensetzt, die das Bild des jungen Künstlers mit den typischen Zügen einer idealistischen Weltanschauung, des jugendlichen Idealismus schlechthin, bereichern. Grammann spricht hier die Gedanken aus, die jedes junge Künstlerherz bewegen, das seine Kraft schwellen fühlt: Gedanken an eine grosse, selbstlose und reine Kunst, an Ewigkeit und Unsterblichkeit". Ein im Jahre 1871 geschriebenes Tagebuch Grammanns, in dem er über sein Verhältnis zu Richard Wagner berichtete, ist verloren gegangen. Eingeleitet wird Pfohls Aufsatz durch Mitteilungen über die Jugendzeit Grammanns und beschlossen durch eine kurze Besprechung seiner Kompositionen.

Magnus Schwantje

Digitized by Google



KARL BURRIAN
als Herodes



IRENE VON CHAVANNE
als Herodias



CARL PERRON
als Jochanaan



ANNIE KRULL
als Salome



ZUM 43. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
o DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DRESDEN o

Digitized by Google

KRITIK

OPER

BREMEN: Die in Lustspielopern, Singspielen und schliesslich in Operetten versinkende zweite Hälfte der Saison versuchte sich zum Schluss im Mai mit einer billigen und glücklicherweise nicht schlechten Vorführung der zehn grossen Wagnerschen Werke in annähernder chronologischer Reihenfolge, vom „Rienzi" bis zu den „Meistersingern", aus dem doppelten Kunstverruf herauszupauken. Leider war das Versäumnis an ernsten Taten und besonders an Wagners Werken zu eklatant geworden und das Publikum schliesslich zu ausgehungert, als dass das ideelle Verdienst dieses Extraunternehmens nach der offiziellen Saison als ein ungeschmälertes erscheinen könnte. Aber ein Verdienst bleibt es doch noch, und der materielle Erfolg war enorm: es gab während der zehn Aufführungen trotz der tropischen Hitze der ersten Maitage keinen freien Platz im Theater; es bildete sich sogar etwas wie eine einheitliche Kunstgemeinde, da ein ermässigtes Abonnement für den Zyklus aufgelegt worden war. Der künstlerische Erfolg war gleichfalls sehr befriedigend. Auch ein neuer an dünnen Metalldrähten ganz frei schwebender Schwimmapparat für die Rheintöchter im „Rheingold" bewährte sich gut. Um die kleinen und grossen Altpartieen (Erda, Fricka, Waltraute) machte sich Frl. Ullmann (Darmstadt) als Gast mit ihrer edlen, pastosen Stimme sehr verdient; die Brünnhilde sang in der „Walküre" und im „Siegfried" Emy Schwabe (Berlin) und in der „Götterdämmerung" Frau Peater-Prosky (Köln). Herr Spemann (Darmstadt) sang den Siegmund; sonst bestritten unsere Saisonkräfte das grosse in vierzehn Tagen absolvierte Wagner-Lebenswerk mit allen Ehren. Besonders Kapellmeister Egon Pollak bewährte sich im Nibelungen-Ring als ungemein fester und geistig bedeutender Dirigent, der die Aufmerksamkeit weitester Musikkreise verdient.

Dr. Gerh. Hellmers

FRANKFURT a. M.: In einer Reihe von „Sondervorstellungen" wurden uns, wie im Mai des Vorjahres, Werke von Mozart und Wagner dargeboten, wobei die Pointe darin lag, dass in jeder Vorstellung zwei nambafte Gäste auftraten. Ein etwas äusserliches Verfahren, bei dem nicht jedesmal ein künstlerisch bedeutsames Resultat heraussprang; auch die materiellen Erfolge waren wechselnd. Aus dem Kunterbunt der Eindrücke, die der Rückschau verbleiben, heben sich diejenigen hervor, die Edith Walker als Brünnhilde, Ottilie Metzger-Froltzheim als Erda, Fricka, Waltraute und Ortrud, Frau Preuse-Matzenauer als Brangäne, Baptist Hoffmann als Telramund, Briesemeister als Loge, Feinhals und Geis als Hans Sachs und Beckmesser, Erika Wedekind und Hermine Bosetti als Mozartsängerinnen (Susanne und Königin der Nacht) hinterliessen; namentlich die stilgerechte, schöne und ernste Brünnhildendarstellung und die Gesänge der Erda, die wir von Frau Schumann-Heink kaum vollkommener hörten, wollen wir uns dankbar merken. Mehr oder minder enttäuscht haben Erik Schmedes als Tristan (hier mochte wohl auch eine zeitweilige Indisposition mitsprechen) und Wilhelm Hesch als Sarastro, und auch von den übrigen Gästen hatte man nicht mehr Gewinn, als von den einheimischen Vertretern ihrer Rollen zu erwarten gewesen wäre. Da hier und da auch unvorhergesehene Aushilfen von auswärts nötig wurden — so musste Heinrich Spemann aus Darmstadt als Siegmund und Siegfried eintreten — entspann sich eine wahre Gastspiel-Orgie, und das kann kaum ohne „Schad' und Bruch" für die Einheit der Gesamtdarstellung abgehen. Unser Publikum war so gerecht und sicher im Kunstgefühl, dass es nicht allenthalben das fremde Brot höher taxierte als das hausgebackene; es zollte beispielsweise dem von Frau Schacko gegebenen Pagen Cherubin den gleichen Beifall wie am nämlichen Abend den beiden Gästen aus Dresden, Frau Wedekind und Herrn Perron. U. a. fand auch unser neuer Bassbariton Braun wegen seiner schönen stimmlichen Eigenschaften viel Beachtung, muss aber schauspielerisch als Kurwenal und Wotan noch ein gut Teil anstelliger werden.

Hans Pfeilschmidt

KÖLN: Im städtischen Opernhause ergab jüngst die Uraufführung zweier kleiner Neuheiten einen vierstündigen Theaterabend, von dem kaum anzunehmen ist, dass er viele Wiederholungen finden wird. Das von dem hiesigen Schauspieler Georg Kiesau nach Hans Hoffmanns Märchen geschriebene einaktige Spiel „Die schlafende Prinzess oder die Zaubermuschel" zeigt bei allzu kindlicher Reimarbeit zu wenig märchendramatischen Kern und Stimmung, um befriedigen zu können. Dann gibt's in der einfachen Handlung empfindliche Längen. August von Othegraven vermochte mit seiner Musik nicht über die Fehler des Textbuches hinwegzutäuschen, und die ganze stellenweise an den Stil des modernen Musikdramas gemahnende Vertonung erscheint zu gewichtig für den Märchenstoff. Das Beste, und darunter manche geistvolle Wendung, brachte der sehr orchesterkundige Komponist im kurzen musikalischen Dialog. Dann ist ihm die Liedform trefflich geglückt und für die vielen Gesangsstimmen fand der auf dem Gebiete der Männerchöre und Lieder so rühmlich bewährte Tonsetzer, wie leicht erklärlich, eine der Sonderart der einzelnen Figuren ausserordentlich zusagende Diktion. Otto Lohse war dem Werkchen der denkbar beredteste Anwalt am Dirigentenpulte. — Unter Benutzung von Otto Roquettes gleichnamiger Dichtung hat Neander Nemo (angeblich Pseudonym für Theaterdirektor Martersteig) ein kolossal ausgedehntes, romantisch-phantastisches Ballet (richtiger Pantomime) „Waldmeisters Brautfahrt" verfasst, dem einige hübsche poetische und theaterpraktische Gedanken zugrunde liegen, das aber inhaltlich doch zu wenig bietet, um nicht sehr zu ermüden. Der Ausstattung ist grösster Spielraum geboten, aber Neues bringt das Ganze nicht. Trotz aller sehr schätzenswerten orchestertechnischen Vorzüge vermag auch des hiesigen Bernhard Köhler Musik zu dieser Pantomime auf deren $2^1/_4$stündige Dauer nicht zu interessieren. Es fehlt fesselnde Eigenart der Erfindung, und eine gewisse Monotonie machte sich bald bemerkbar.

Paul Hiller

LEMBERG: Drei Uraufführungen brachte uns die diesjährige Saison. Über die erste, „Pan

Digitized by Google

Tadeusz" von J. T. Wydzga, will ich mich lieber ausschweigen. „Stara Caśń" (Die alte Mär) von Dr. Ladislaus Zeleński, Text von Alexander v. Bandrowski, war die zweite. Das Textbuch ist der gleichnamigen Erzählung J. J. Kraszewski's entnommen und behandelt die Legende von der ersten Taufe in Polen. Die Musik ist das Beste, was wir von Zeleński bisher besitzen. Einige zu breite Stellen im ersten und insbesondere im letzten Akt sollten einer Revision unterzogen werden. Das Orchester ist durchaus modern behandelt. Die Solisten: Alexander v. Bandrowski, Frau Gembarzewska und Mokrzycka erfüllten ihre Aufgaben sehr gut. Das Werk wurde von unserm zweiten Kapellmeister F. Rulkawina geleitet und hatte sehr grossen Erfolg. Einer Trilogie erster Teil, „Królewicz Jaszczur" (Kronprinz Salamander), Musik und Text von B. Raczyński, war die dritte Uraufführung. Das Märchen von einem verwunschenen Prinzen, der bei Nacht dem Brunnen entsteigt, seine Salamanderhaut abwirft und sich der Liebe hingibt, aber nur bis zum Morgen. Einmal verbrennt sein Liebchen die Haut. Der Kronprinz kann sein Versprechen, die Haut den Salamandern zurückzugeben, nicht einlösen und stürzt sich in den Brunnen. Das Ganze ist überaus kurz. Das Orchester hat kleine Besetzung, und die Musik enthält beinahe lauter Volksweisen. Das Werk des jungen Komponisten ist sehr ansprechend und lässt das Beste hoffen. Die Hauptrollen waren bei Adam Ludwig uud Frl. W. Hendrich bestens aufgehoben. Am Dirigentenpult stand Ribera. Alfred Plohn

MANNHEIM: Mannheim, die grösste Stadt Badens, am Neckar und am Rheine gelegen, feiert in diesem Jahr das Jubiläum seines 300jährigen Bestehens als Stadt. Am ersten Tage des Wonnemonats eröffnete man eine internationale Kunst- und grosse Gartenbau-Ausstellung, und mit dem fünften begann die erste Festspielwoche im Hoftheater. Ausser Schillers „Räubern" und Hebbels „Herodes und Mariamne" wurden „Die Meistersinger" und „Oberon" neueinstudiert, mit völlig neuen Dekorationen und Kostümen, zur Aufführung gebracht. In der ersten „Meistersinger"-Aufführung wirkten Knote, Feinhals, Geis-München, Dr. Kuhn-Darmstadt und Minnie Nast-Dresden als Gäste mit. Knote und Feinhals boten stimmlich und künstlerisch ganz Hervorragendes, Geis spielte vor allem vorzüglich und bewahrte wohltuende Dezenz. Kuhn erwies sich als intelligenter Künstler mit in der Höhe beschränkten stimmlichen Mitteln, Minnie Nast war ein liebenswürdiges Evchen, das sehr hübsch sang und anmutig spielte. In der Wiederholung blieb Frau Nast als Evchen, den Stolzing sang Jadlowker-Karlsruhe mit prächtigen Mitteln, den Hans Sachs gab in rühmlicher Vornehmheit Leopold Demuth-Wien, den Beckmesser übertrieb aufs gründlichste L. Mantler von der Berliner Komischen Oper. Von einheimischen Künstlern traten besonders hervor: Fenten als Pogner, Sieder als David, Kromer als Kothner und Frl. Kofler als Magdalena. Das musikalische Zepter führte Hermann Kutzschbach, die Regie hatte Intendant Dr. Hagemann übernommen. Das Orchester war sehr verstärkt, der Chor zählte mehr als 200 Stimmen, die Szene auf der Festwiese präsentierte sich als Meisterstück moderner Regiekunst. Der „Oberon" wurde ohne Gäste zur Aufführung gebracht; Margarete Brandes stand als Rezia an erster Stelle, Kromer, Vogelstrom, Frau Beling-Schäfer und Else Tuschkau boten lobenswerte Leistungen. Das Orchester, die Chöre und die Bühnenmusik bewährten sich unter C. Hildebrands sicherer Leitung sehr wohl. Die Ausstattung war glänzend, die Dekorationen wurden teils in Wien, teils im Atelier des Hoftheaters gemalt. Der finanzielle Erfolg der ersten Gruppe von Festvorstellungen blieb wohl etwas hinter den Erwartungen zurück, der künstlerische dagegen war unbestritten und glänzend, namentlich auch für den neuen Intendanten, der die Festspiele arrangiert und die Gäste ausgewählt hatte. K. Eschmann

ZÜRICH: Die Spielzeit schloss mit Richard Strauss' „Salome", einem Bühnenerfolg, wie er in Zürich noch kaum erlebt wurde. Da helfen alle Gegenreden nichts: in diesem Werke redet nicht nur, wie uns die Straussgegner weiss machen wollen, künstlerisches Raffinement und „Instrumentationstechnik", da spricht ein Tondichter und Musikdramatiker von so überzeugender Schöpfergewalt, dass er selbst Leute, die Bühnenstoffe in der Art der „Salome" unerträglich und ekelerregend finden, mit sich fortreisst. Und das Merkwürdigste: hier zeigt sich, dass Strauss' Tonsprache nicht im mindesten Vorstudien erfordert und langatmige Begleitworte nötig hat. Die künstlerische Wirkung dieses Werkes ist unmittelbar einleuchtend, und wer nicht die Ohren hat, um diese Musik zu hören, dem ist weiter nicht zu helfen. Das Zürcher Stadttheater hatte keine Mühe gescheut, um mit dem Werke aus den bescheidenen Mittelstandsgrenzen herauszutreten. In Kapellmeister Lothar Kempter, unserem berufensten Zürcher Interpreten Wagnerscher und Nachwagnerscher Musik, fand das Werk einen genialen musikalischen Wegweiser, in der Regie (Hans Rogorsch) einen empfindsamen szenischen Helfer und in der Person einer Sängerin, die für das kommende Jahr an das Zürcher Stadttheater verpflichtet ist, Lina Pricken aus Metz, eine rassige Salome, die darstellerisch und gesanglich auf der Höhe stand. Auch die Partieen des Narraboth, der Herodias und des Jochanaan waren mit ungewöhnlichem Glück besetzt, so dass es weiter nicht allzusehr ins Gewicht fiel, dass sich der Vertreter des Herodes (Max Merter) die Rolle nach seiner Tenor-Auffassung zurecht legte. Das Orchester war auf 86 Mann verstärkt worden und gab unter Kempters Führung Beweise ungeahnter Leistungsfähigkeit. — An einem wackeren „Ring"-Zyklus, der den „Salome"-Aufführungen vorausging und altem Herkommen gemäss vor Saisonschluss vonstatten ging, hatten die Damen Paula Fiorentin-Weber (eine vornehme Sängerin, die man ungern scheiden sieht) als Fricka und Brünnhilde, Nanny Zoder (Sieglinde) und Herr Langefeld (Wotan, Wanderer und Hagen) das Hauptverdienst, während in den Partieen des Siegmund und Siegfried Herr Merter trotz allen rechtschaffenen Fleisses angesichts unzureichender Erscheinung, bescheidener Darstellungsfähigkeit

Digitized by Google

und nicht ausreichender Mittel über die üblichen Notstandsfiguren dieser Wagnerschen Heldengestalten nicht hinauskam. Auf Operetten-Gebiete melden wir den unvermeidlichen Erfolg von Lehars „Lustiger Witwe". Auch in Zürich findet man diese Operette, wie unverhältnismässig viele Aufführungen beweisen, „lustig". — Neueinstudierungen Wagnerscher Opern, glückliche Reprisen älterer Werke aller Schattierungen machten die Spielzeit im Verein mit dem erwähnten Schlusserfolg der „Salome" zu einer recht erspriesslichen, mannigfaltigen und zufriedenstellenden. Im Vergleich zu den beiden letzten Jahren ist, was man immerhin mit einigem Nachdruck sagen muss, ein Aufschwung zu verzeichnen, der sich nicht nur auf den Spielplan beschränkt, sondern auch in der Beschaffenheit der einzelnen Vorstellungen, denen grössere Ausarbeitung zuteil werden konnte, augenscheinlich zutage trat. Auswärtige Gastspiele, wie das der Aino Ackté als Gretchen, brachten, während man mit Gastspielen sparsamer war als sonst, angenehme Abwechslung. Was dem Theater, damit es weiter nach oben gehe, noch fehlt, das ist nun in allererster Linie eine grössere städtische Unterstützung. Diese offene Frage sollte nun demnächst zur Lösung kommen. An einer tatkräftigen Leitung (Direktor Alfred Reucker), an einer tüchtigen Regiekraft (Hans Rogorsch) und einem Kapellmeister, der das Material zu handhaben weiss (Lothar Kempter), fehlt es uns nicht. Auch an einem Häuflein talentvoller und verwendbarer Bühnenmitglieder ist kein Mangel. Aber der Chor könnte eine Auffrischung vertragen, und unter dem männlichen Hauptpersonal sollten die Unzureichenden ausgemustert werden.

Dr. Hermann Kesser

KONZERT

ANTWERPEN: Entgegen früheren Jahren bescherte uns der April noch einige recht interessante Abende. Der gemischte Chor der Flämischen Lehrervereinigung „Diesterweg" erfreute unter Leitung von Joris De Bom mit einer tüchtigen Wiedergabe von Mendelssohns Lobgesang, der, obwohl etwas veraltet, durch seine Chöre immer noch seine Wirkung nicht verfehlt. Der kleine, aber vorzügliche Chor der Gesellschaft für „musique sacrée" unter Ontross mit einer verdienstvollen Aufführung von sechs Bachschen Kantaten und einigen kleineren Chorsätzen von Carissimi und Sweelinck. Der ausgezeichnete Solist dieses Konzertes war der Direktor der Flämischen Oper, Bassist Judeis. — Ein Ereignis von besonderer Bedeutung war ferner die in allen Teilen gelungene Doppelaufführung der „Schöpfung" in Brüssel und hier durch die unter Leitung Felix Weickers stehenden vereinigten Chöre der beiden dortigen deutschen Gesangvereine. Da die Solisten: Fenten-Mannheim, Decker-Elberfeld, Frl. Kaufmann-Berlin, die Chöre und das Orchester ihr bestes Können einsetzten, so verliefen die Aufführungen äusserst genussreich und brachten dem hier so beliebten Dirigenten viel Ehren ein. Die Deutsche Liedertafel in Antwerpen plant für nächstes Jahr bei Gelegenheit ihres 50jährigen Stiftungsfestes — eine gewiss seltene Feier im Ausland — grössere Konzertveranstaltungen an zwei bis drei aufeinander folgenden Tagen. — Endlich vermittelte uns die Gesellschaft „Nouveaux concerts" die Bekanntschaft mit dem Orchester der „Société des concerts du conservatoire de Paris", der besten Künstlervereinigung, die wir bislang hier hörten. Obgleich dem nicht gerade bedeutenden Dirigenten Marty Musik seiner Landsleute d'Indy und Franck besser liegt als die deutscher Meister, so wurden dennoch Beethovens Egmont-Ouvertüre und Bachs h-moll Suite uns durch das herrliche Orchester in wundervoller Weise nahe gebracht.

A. Honigsheim

BOSTON: „Im wunderschönen Monat Mai" ist hier die musikalische Saison schon zu Ende, und die einzigen Konzerte, die noch stattfinden, sind die sogenannten „Pops" (populäre Konzerte), bei denen Bier und Musik sich vereinigen. In Boston werden solche Konzerte freilich höher geschätzt als in New-York oder Chicago. Das Orchester besteht aus demselben Personal wie das berühmte Boston Symphony-Orchester, und die Programme haben manches Werk der besten klassischen Musik aufzuweisen. Der bekannte Geiger Timothee Adamowski fungiert als Dirigent, ein Kapellmeister zwar nicht von der Grösse des Dr. Muck, doch gut begabt und umsichtig. Dr. Muck hat sich durch seine erste Saison mit unserem Orchester hier in Boston grossen Ruhm erworben. Er ist keineswegs ein so strenger Drillmeister als sein Vorgänger Gericke. Seine poetische Auffassung Brahms' und Beethovens erregte sogleich Erstaunen. Dr. Muck ist kein Anhänger des letzten Richard Strauss, noch weniger des dissonanzenseligen Debussy; immerhin brachte er Debussy's „La Mer" und die „Sinfonia Domestica" zweimal zur Aufführung. Seinen grössten Triumph in der vergangenen Saison feierte er mit einer meisterhaften Vorführung der Brahmsschen c-moll Symphonie. Trotzdem dieses Werk uns gut bekannt war, machte es einen ganz besonderen, fast neuen Eindruck. Im letzten Konzert (4. Mai) wurden Dr. Muck reiche Ovationen zuteil. Das Publikum zeigte auf jede Art und Weise, wie sehr es seine Leistungen anerkennt und zu schätzen weiss. Abgesehen von Gerickes Abschiedskonzert, hat noch kein Kapellmeister in Boston solchen Enthusiasmus erregt.

Louis C. Elson

BREMEN: Den Abschluss der offiziellen Konzertsaison, nach dem XII. Philharmonischen (Beethovens „Neunte") und nach dem Karfreitagskonzert („Messias"), bildeten die beiden grossen Benefizveranstaltungen der Philharmonischen Gesellschaft, die erste zum Besten des Orchesterpensionsfonds, die zweite zum Besten des Bayreuther Stipendienfonds. Die künstlerischen Kosten beider bestreitet, bei der ersteren schon nach alter Tradition, Richard Wagner: im ersten Konzert mit einer Reihe seiner Ouvertüren und Vorspiele, im zweiten mit einer geschickt gewählten Zusammenstellung von lyrischen Ruhepunkten aus „Tristan", dem „Ring" und „Parsifal". Der Dirigent aller dieser Veranstaltungen ist Karl Panzner, der ausserdem auch noch die vier grossen Männerchorabende des Lehrergesangvereins leitet und somit die temperament-

Digitized by Google

volle und lebenweckende Seele unserer Orchester- und Chorkunst überhaupt ist. — Einen besonders schönen Erfolg seines Strebens, in volkstümlicher Art und doch ohne jedes Zugeständnis an die flache Zerstreuungssucht der Masse, den Sinn für grosse und echte Kunst im Volk zu wecken und reine Kunsterbauung zu vermitteln, hatte der letzte Beethoven gewidmete Konzert- und Vortragsabend (Eintritt und freie Garderobe 30 Pfg.!) des Bremischen Goethebundes, der noch immer an der Spitze der deutschen Goethebundbestrebungen steht. Der grossen Leonorenouvertüre folgte der feinsinnige und begeisternde Vortrag (Dr. Georg Münzer-Berlin), der das kunstreligiöse Weltanschauungsfundament Beethovens betonte, und darauf erstand die „Eroica" (Dirigent Pfitzner) wie ein Monument der ringenden und siegenden Menschenseele; sie entzündete das grosse, aus einfachen Bürgern und Arbeitern bestehende Publikum offensichtlich zu künstlerisch gehobener Andacht. Dr. Gerh. Hellmers

CHEMNITZ: Die zweite Saisonhälfte brachte in den Symphonie- und Abonnementskonzerten der Stadtkapelle, inkl. eines Lehrergesangvereinskonzertes und dem Festkonzert zur Weihe der städtischen Orgel (Max Pohle) an Hervorhebenswertem: Symphonieen: Gustav Mahler D-dur, Brahms c-moll, Svendsen D-dur, Tschaikowsky „Nussknacker-Suite", Hugo Wolf „Italienische Serenade"; Männerchorwerke: Richard Strauss „Bardengesang", Joseph Schwartz „Waldbilder"; Klavierkonzerte: Schumann a-moll (Helene Zimmermann), Chopin f-moll (Max Spindler), Liszt „Ungarische Phantasie" (Luise Bailey-Apfelbeck); Orgel: Léon Boëllmann „Gotische Suite und Phantasie für Orgel und Orchester" (Bernhard Pfannstiehl), Bossi a-moll Konzert (Reuhke); Sonate: „Der 94. Psalm" (Georg Stolz); Gesang: Arien und Lieder älterer und neuerer Richtung (Karl Burrian, Dora Moran, Charlotte Huhn, Margarete Kästner); Kammermusiken: Bertrand Roth, Johann Thamm, Martha Günther, (Klaviersoli: Chopin, Draeseke, Reger, Tausig, Liszt; Lieder: Roth; für 2 Klaviere: Mozarts D-dur Sonate); Franziska Amann, Hans Meyer, Bruno Mann, Heinrich Bohell (Schubert: B-dur Trio, Schumann: F-dur Quartett, Schubert: h-moll Rondo, Beethoven und Grieg: Violinsonaten); Bachmann-Trio: Werke von Theodor Kirchner, Ed. Schütt, Joh. Brahms. — Eigene Liederabende: Eva Uhlmann, Franz Mayerhoff und Helene Staegemann, Max Wünsche. — Pietro Mascagni gab ein eigenes Konzert, in dem er Werke von sich, Beethoven, Berlioz und Saint-Saëns vorführte; Raoul von Koczalski feierte mit einer Serie von sieben Klavierabenden einen künstlerischen Triumph. — Den musikalischen Höhepunkt bildete Beethovens Missa solemnis (Franz Mayerhoff; Musikverein, Jakobichor; Solisten: Tilly Cahnbley-Hinken, Elise Rebhun, Hanns Nietan, Richard Schmidt). Oskar Hoffmann

CHICAGO: Der Apollo Club, eine seit 1871 bestehende Organisation, gab eine Aufführung von Bachs Matthäuspassion mit trefflichen Solisten unter Assistenz des Thomas-Orchesters und unter Leitung von Harrison Wild. Obwohl nach deutschem Begriff die Darstellung des Werkes durch Streichung einiger hervorragender religiöser Stellen stark geschädigt wurde, so bleibt doch das fleissige Einstudieren, die Glattheit der schwierigen Choreinsätze, die für amerikanische Darsteller überraschend gute Tempoauffassung rühmend hervorzuheben. Man muss es dem progressiven Amerikanismus Dank wissen, dass er auch an so schwierige und so selten zu hörende Werke, wie die Matthäuspassion, sich heranwagt; denn trotz unserer Gesamtzahl von etwa 600000 Deutschen in Chicago haben wir keinen gemischten deutschen Chor, der imstande wäre, deutsche Oratorien in deutscher Sprache zu geben. — Die verflossene Saison des Thomas-Orchesters unter Leitung von Friedrich Stock war eine sehr erfolgreiche und brachte verschiedene Novitäten, darunter die Fünfte Symphonie von Mahler. Das Orchester hat nichts von seiner früheren Vollkommenheit verloren, das Ensemblespiel ist gleich vortrefflich. Und doch machten diese Konzerte, solange sie im „Auditorium" abgehalten wurden, nicht nur äusserlich, sondern auch tonlich einen viel wohltuenderen Eindruck; man war in dem von allen Seiten leicht zugänglichen, akustisch vorzüglichen, geräumigen und geschmackvoll ausgestatteten „Auditorium" von vornherein in besserer, weihevollerer Konzertstimmung als in der etwas engen, durch Treppen ermüdenden, ganz einfach und nüchtern dekorierten „Orchesterhalle", die ausserdem für grössere Konzertaufführungen viel zu wenig Sitzplätze aufweist. Es wäre nicht zu verwundern, wenn bald ein zweites grosses Orchester sich organisierte, oder wenn Herr Damrosch von New York, der jetzt schon jährlich eine Reihe von Konzerten hier gibt, sich dauernd in Chicago niederliesse. Dann würden solche Konzerte auch dem grossen Volk zugänglich sein, das jetzt von der „Orchesterhalle" mehr oder weniger ausgeschlossen ist, obwohl noch vor wenig Jahren es gerade die breiten Schichten des Volkes waren, deren Scherflein die Bausteine für die „Orchesterhalle" lieferten. — Bei dem riesigen Wachstum Chicagos und dem fortwährenden Zuzug neuer und sehr guter musikalischer Kräfte wird auch das Opernfeld mit der Zeit in besserer Weise gepflegt sein, als bisher, wo wir nur eine einzige Woche Opernvorstellungen durch Conried in New York hatten. Da das Auditoriumtheater in andere Hände übergegangen ist, so wird in nächster Saison zunächst eine achtwöchentliche Opernsaison hier stattfinden mit Kräften von New York oder New Orleans. — Gesanglich, besonders auf dem Gebiete des Männergesanges, sind die Verhältnisse wenig verändert; doch auch hier darf man hoffen, dass bald ein neuer, frischer Luftzug wehe. Eine Anregung dazu wird jedenfalls der Besuch des Wiener Männergesangvereins geben, der auf seiner Reise nach dem Westen allerdings nicht in Chicago, sondern nur in einem Einzelkonzert in Milwaukee konzertieren wird. Eugen Käuffer

GIESSEN: Wir haben in der nun beendeten Saison eine Fülle von musikalischen Genüssen gehabt, für die kleine Stadt fast eine Überfülle — aber vom Besten. Im klassischen Orchesterabend bewährte Gabriele Wietrowetz

Digitized by Google

ihre wahrhaft klassische Meisterschaft; im modernen Orchesterabend, einem Richard Wagner-Abend, spendete Marie Wittich reiche Gaben ihrem heimischen Giessen. Im ersten Chorkonzert zeigte sich der akademische Gesangverein den gestellten Aufgaben, Brahms' Parzenlied, Nänie und Schicksalslied, vollkommen gewachsen; als Solistin spendete Frl. Leydbecker Brahmssche Lieder. Der zweite Chorabend brachte die Matthäuspassion (Solisten: Emma Hiller-Rückbeil, Therese Mengelbier, Anton Kohmann, O. Besser-Freytag, Ad. Müller) und zeigte den Chor auf voller Höhe, wie auch bei seiner Mitwirkung im Wagnerabend. Als ausgezeichnete Cellistin hörten wir hier zum erstenmal Elsa Ruegger, zusammen mit Florence Bassermann (Klavier). In einem ganz unübertrefflich schönen Klavierabend gab Eugen d'Albert her, was nur er geben kann; Beethoven, Scarlatti, Weber, Schumann, Chopin u. a. kamen zu Wort. Charlotte Huhn enttäuschte mit der gegen früher gänzlich umgewandelten Stimme; aus einem pastosen Alt ward ein hoher Mezzosopran, über dessen Schwächen auch die alte herrliche Vortragsweise nicht hinweghelfen konnte. Hermann Zilcher begleitete vortrefflich und zeigte sich als feinsinniger Klavierspieler, besonders mit Brahms. Die drei Kammermusikabende brachten uns u. a. auch das neue Frankfurter Streichquartett: Rebner-Davisson-Natterer-Hegar neben unserm Trio Trautmann-Rebner-Hegar mit Werken der Altmeister, Brahms' und Dvôraks. In Else Kettling lernten wir eine Koloratursängerin kennen, die schönste Hoffnungen erweckt. In einem besonderen Konzert spielte Henri Marteau unter lebhaftestem Beifall zusammen mit den Herren E. Cahnbley, Adolf Pörsken, H. Schmidt-Reinecke seine stimmungsvollen Kompositionen, Streichquartett op. 9, Trio op. 12 No. 2 sowie die Lieder mit Quartettbegleitung op. 10, bei denen Tilly Cahnbley-Hinken den Gesangspart ganz wundervoll zu Gehör brachte. Im Konzert des Kronbauerschen Quartettvereins, dessen Dirigent auch Prof. G. Trautmann ist, lernten wir Anna Hegner als eine vollrassige treffliche Geigerin kennen.

C. Spohr

HAAG: Viotta's Residenz-Orchester spielte unter der genialen Leitung von Willem Kes die vierte Symphonie von Tschaikowsky, die Variationen über ein Haydnsches Thema von Brahms, die Tannhäuser-Ouvertüre. Dirigent und Orchester ernteten stürmischen Beifall. Unter André Spoor's Leitung: Dvoraks „Aus der neuen Welt", Saint-Saëns' „Le Rouet d'Omphale"; Elsa Ruegger spielte Lalo's Cello-Konzert und Locatelli's Sonate sehr verdienstlich. Unter Viotta's Leitung: Richard Strauss' „Aus Italien", Mozarts Symphonie in g, ein Adagio des belgischen Komponisten Lekeu, Thema mit Variationen von Perosi, Liszts „Les Préludes". Der Komponist Joh. Wagenaar dirigierte seine Werke „Levenszomer" und die Ouverture „Cyrano de Bergerac". — „Afdeeling Toonkunst" brachte auch hier unter Verhey's Leitung die Matthäus-Passion. Solisten: Aaltje Noordewier-Reddingius, Frau de Haan-Manifarges, Hendrik C. van Oort (Christus), Georg Walter (Evangelist) und B. v. d. Stap (Bass). Begleitung der Rezitative: J. M. Bolle, Orgel: de Zwaan. Die Chöre waren nicht so fest, als in früheren Aufführungen und entwickelten auch nicht die frühere schöne Tonfülle. — Liederabend von Jan van Gorkom (Karlsruhe). Der Sänger war den Anforderungen, einen ganzen Abend zu fesseln, nicht gewachsen. Das Programm umfasste Balladen von Vogl und Loewe, Lieder von Brahms, Kaun, Schillings, Wolf, Strauss. Mit einigen Opernfragmenten von Wagner und Massenet hatte der Sänger mehr Erfolg. — Julia Culp ist eine gottbegnadete Sängerin; ihre Stimme ist vortrefflich geschult und ihr Vortrag bewunderungswürdig. Sie veranstaltete drei Liederabende. Mit Beethovens „Der Kuss" wusste sie durch ihren reizenden Vortrag grosse Begeisterung hervorzurufen. Strauss' „Heimliche Aufforderung" musste sie wiederholen. Schumanns „Wer machte dich so krank" sang sie tief ergreifend, ebenso Wolfs „Wer rief dich denn" und Grieg's „Ich liebe dich". — Für die Kunst von Isadora Duncan kann ich mich unmöglich erwärmen. Die Tanzmusik, die Frau Duncan nötig hat, muss wohl noch komponiert werden; aber Beethovensche und Chopinsche Musik bei ihren Darstellungen zu gebrauchen, finde ich eine Entheiligung. — Der Wagner-Verein (Henri Viotta) brachte den „Parsifal" in Konzertform. Den Bemühungen des Dirigenten ist es hauptsächlich zu danken, dass Wagner in Niederland so populär geworden ist. Sowohl durch seine Aufführungen mit dem Residenzorchester, als auch durch seinen Wagner-Verein hat Viotta viel dazu beigetragen, das Verständnis für die Wagnersche Kunst weiteren Kreisen zu vermitteln. Die Solisten der diesmaligen begeistert aufgenommenen Aufführung waren: Ejnar Forchhammer (Titelrolle), Josefine Reinl (Kundry), Ludwig Wüllner (Amfortas), Emil Holm (Gurnemanz). Des instrumentalen Teils entledigte sich das Residenzorchester in ausgezeichneter Weise. — Der Königliche Gesangverein „Cecilia" (Leitung: Henri Völlmar) brachte zu Gehör: Tinel (Alleluja), Bruckner (Mitternacht), Blockx (Licht), Loewe (Die eherne Schlange), Rud. Weinwurm (Toskanische Lieder), Verhulst (O hostia vera digna). Elisa Levering (Antwerpen) sang Arien und Lieder von Saint-Saëns und C. A. Bourgault-Ducoudray.

Otto Wernicke

KÖLN: Der Tonkünstler-Verein konnte einen besonderen Felix Weingartner-Abend unter Mitwirkung des berühmten Musikers in seiner Betätigung als Komponist und Pianist abhalten, weil Weingartner anlässlich der Proben zu seiner Oper „Genesius" mehrere Wochen in Köln weilt. Wurde der Gast persönlich herzlichst begrüsst, so bereitete man in der Folge seiner D-dur Sonate für Violine und Klavier, sowie seinem e-moll Klaviersextett und mehr noch einer grösseren Anzahl seiner reizvollen Lieder wärmste Aufnahme. Interessant war es, in Weingartner einen so eleganten, feinfühligen Pianisten kennen zu lernen, während Bram Eldering als sein Vortragsgenosse den Violinpart sowohl in der Sonate wie beim Sextett in einer Weise vertrat, die den im übrigen bekannten Tonstücken die denkbar günstigste Beleuchtung sicherte. — In der Musikalischen Gesellschaft erzielte der Darmstädter Geiger Gustav

Digitized by Google

Havemann mit Dvořák's Konzert und der Bachschen Chaconne recht günstige Eindrücke, und auch die junge Cellistin Eugenie Stoltz aus Charlottenburg dokumentierte in der Wiedergabe von Saint-Saëns' Violoncellkonzert und kleinen Stücken eine schöne Begabung und vorgeschrittenes Können. Die prächtige Bearbeitung, die Fritz Steinbach Mozarts deutschen Tänzen hat angedeihen lassen, erzielte wieder volle Wirkung; das Orchester der Gesellschaft spielte unter Steinbachs stets frisches Leben ausstrahlender Leitung die Ouvertüre zu Cherubini's „Wasserträger" in sehr erfreulichem Stile.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Vor einem lange vorher ausverkauften Haus trug Ludwig Wüllner prachtvoll ein vornehm gewähltes Programm vor. Grosse Begeisterung huldigte dem hervorragenden Künstler. Viel weniger Glück hatte das Dresdner Gewerbehaus-Orchester (Dirigent: Willy Olsen, eine Däne von Geburt); trotz einiger guten Qualitäten ist die Vereinigung kaum rundreisefähig. Von einheimischen Veranstaltungen seien genannt die Konzerte des Musikvereins mit einer guten (aber nicht packenden) Aufführung der Beethovenschen Neunten und des Dänischen Konzertvereins, der, ausser einer nicht besonders glücklichen Suite „In den Gebirgen" von Ludolf Nielsen, eine Gedächtnisfeier an den vor kurzem verstorbenen Emil Horneman zustande gebracht hatte. Hauptnummer war die sehr schöne „Aladdin"-Ouvertüre.

William Behrend

LUZERN: Der Kursaal eröffnet seinen sechsmonatlichen Betrieb (April bis Oktober) regelmässig mit einer Anzahl sog. „Concerts Modernes". Das vorzügliche Orchester besteht aus Mitgliedern des Orchesters des Mailänder Skalatheaters und wird von Maëstro Angelo Fumagalli, Kapellmeister an der Mailänder Skala, geleitet. Die Programme brachten viele ausgezeichnet interpretierte italienische neuere Stücke, so z. B. das Intermezzo aus Dupont's Sonzogno Preis-Oper „La Cabrera", das „Ami Fritz"-Intermezzo, das „Ratcliff"-Vorspiel und eine neue „Danse Exotique" von Mascagni usw. Als Solisten beteiligten sich an den Konzerten der diesjährigen Vorsaison die deutsch-französische junge vortreffliche Geigerin Carlotta Stubenrauch (Saint-Saëns A-dur Konzert, Beethoven C-dur Romanze, Sarasate „Zigeunerweisen", Bazzini „Ronde des Lutins"), ein junges, sehr interessantes Klaviertalent Marie Madeleine Kopp (Saint-Saëns „Rhapsodie d'Auvergne", Claude Debussy „Jardins sous la pluie", Liszt-Phantasie „Après une lecture du Dante"), Delly Friedland, eine Sängerin mit grosser umfangreicher Stimme und das Pariser Schwestern-Trio Chaigneau (Beethoven Triple-Concert und F-dur Trio von Saint-Saëns). A. Schmid

REVAL: In der ersten Hälfte der Saison war der Zuzug fremder Gäste wie im Vorjahre noch ein äusserst spärlicher. Die allgemach eingetretene relative Beruhigung im Lande machte sich dann zu Anfang des neuen Jahres durch häufigeres Erscheinen auswärtiger Künstler im Konzertsaal bemerkbar. In zwei Konzerten fesselte Josef Slivinski vor allem wieder durch seinen prächtigen Vortrag Chopinscher Werke. Als sehr tüchtigen, individuelles Gestaltungsvermögen bekundenden Pianisten lernten wir Oskar Springfeld aus Mitau kennen. Mit schönem Erfolge debutierte die blutjunge, erzmusikalische Sigrid Hoerscheimann, die ihr Studium an der Berliner Hochschule noch nicht abgeschlossen hat, in einem Klavierabend. Relativ wenig Gesangssolisten gab es diesmal. Einen durchschlagenden Erfolg hatte Eva Lissmann zu verzeichnen. Marie Buisson gefiel durch geschmackvolle und stilgerechte Sangeskunst. Alfred Smolian sang mit wohllautendem Bariton und mehr effektvollem als innerlich erwärmendem Vortrag; Georg Stahlberg stellte seinen mächtigen Bass mit Recht hauptsächlich in den Dienst des episch-dramatischen Gesanges. Einen eigenartigen hohen Genuss intimen Charakters bot die französische „Société d'Instruments anciens" mit ihren vollendet stilgerechten und klangschönen Darbietungen von Rokokomusik auf Rokokoinstrumenten. Der Petersburger Cellist Alexander Wierzbilowicz steht zwar nicht mehr in der Blüte der Jahre, wusste aber doch wieder durch seinen herrlichen Ton zu entzücken. Einen genussreichen Kammermusik-Abend veranstaltete Hermann Grevesmühl aus Riga, der mit drei Quartettgenossen und seiner Gemahlin als Pianistin Werke von Brahms, Mozart und Dvořák vorführte. Als Solist war er vorher schon aufgetreten und hatte u. a. das interessante, wenn auch recht diskutable Violinkonzert von Sibelius vorgeführt. — Das musikalische Leben der hiesigen Musikvereine hat in diesem Winter unter dem neuen Kapellmeister Alfred Kirschfeld, der als Leiter des Häkelschen (gemischten) Gesangvereins, des Männergesangvereins und des Kammermusikvereins berufen worden war, einen frischen Aufschwung genommen. Die beiden erstgenannten Vereine brachten als Schumann-Nachfeier „Paradies und Peri" in würdiger Ausführung, der Häkelsche Verein sodann Max Bruchs hier lange nicht mehr gehörtes „Lied von der Glocke" mit nicht minder gutem Erfolge, wobei der neue Dirigent sich als schneidiger und umsichtiger Führer der musikalischen Heerscharen erwies. Der Nikolaiverein, dessen Dirigent Türnpu in schätzenswerter Weise auf Vorführung neuer Werke bedacht ist, hat bisher nur eine kleine Aufführung geboten, in dieser aber uns mit H. Wolfs interessanter, wenn auch nicht eigentlich auf den Ton germanisch-friedlicher Weihnacht gestimmter „Christnacht" bekannt gemacht. Eine Aufführung der Matthäuspassion steht noch bevor. Der Kammermusikverein leitete seine Saison durch eine Schumannfeier, die sich eines enormen Zudrangs des Publikums zu erfreuen hatte, in gelungener Weise ein. Jm weiteren Verlauf der Saison gelangten u. a. als Novitäten die interessante Serenade für Streichorchester von Suk, die Variationen von Arensky über ein Tschaikowsky'sches Thema für Streichorchester und das Klavierquintett von Dvořák zur Aufführung. — Zu erwähnen ist, dass in dieser Saison zum erstenmal von esthnischen musikpflegenden Kreisen der Versuch gemacht worden ist, Musik grösseren Stils in der Aufführung von Chorwerken und in Orchesterkonzerten einer, wenn auch beschränkten, Öffent-

Digitized by Google

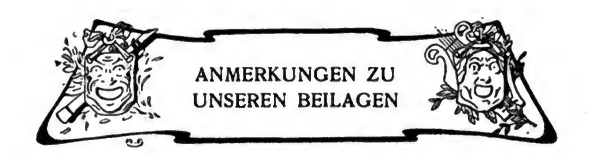
lichkeit vorzuführen. Das Bestreben verdient gewiss Anerkennung; die Leistungen sind vorläufig noch ziemlich primitiver Natur.

Otto Greiffenhagen

ZÜRICH: Nach Friedrich Hegars Abschied hat Volkmar Andreae, diese schöne Hoffnung der zürcherischen Musik, einen Winter lang in der Tonhalle seines Dirigentenamtes gewaltet. Die Reihe der Abonnementskonzerte hat sich mit einer Programmässigkeit und Korrektheit abgewickelt, dass der Wechsel in der musikalischen Leitung nichts weniger als eine künstlerische Revolution war. Überraschungen haben so gut wie vollständig gefehlt. Andreae erscheint nach diesem ersten Jahre seiner Kapellmeisterwirksamkeit als der fleissige Epigone und Nachfolger, den die Dimension der übernommenen Aufgabe zu sehr im Banne hält, als dass er gleich Umwälzungen im grossen Stile vornehmen möchte. Dass er als Vertreter einer jüngeren Musikergeneration neue Orchesterfarben, neue Tempi und Dirigentengewohnheiten sehen lässt, ist selbstverständlich. Ueber Einzelheiten seiner Kapellmeistertaten kann ich als Chronikeur im Rahmen eines abschliessenden Saisonberichtes nicht viel melden. Nur so viel, dass die öffentliche Meinung, die gedruckte und ungedruckte, mit dem neuen Dirigenten sehr zufrieden ist. Neu für Zürich war eine Symphonie (sechste Symphonie in e-moll) von E. Moor, ein ernstes, achtbares Werk von mässiger Erfolgskraft; neu waren Kompositionen von dem Amerikaner Ch. Löffler, die Karl Halir anlässlich des sechsten Abonnementskonzertes spielte (Variationen über das „dies irae-Thema" und eine Tondichtung „Eglogue"), und neu war der Tanz der „Salome" aus Strauss' gleichnamiger Oper, dessen Erfolg die Wirkung der Aufführung am Zürcher Stadttheater vorausahnen liess. Max Regers „Sinfonietta" war das Ereignis des letzten Abonnementskonzertes und erfuhr eine recht liebevolle Gestaltung. Für einen Brahms-Abend hatte Friedrich Hegar den Taktstock übernommen. Unter der Mitwirkung von Adrienne von Kraus-Osborne wurde er dank Hegars Hingabe an den ihm so nahe stehenden Brahms ein unvergessliches Erlebnis der Konzertsaison 1906/7. Zürcher Komponisten wie G. Niedermann, Ernst Isler, José Berr kamen ausserhalb der Abonnementskonzerte zu Worte. Niedermann mit einer Tondichtung „Gorkibilder" anlässlich eines Konzertes, das der aus Zürich stammende Klavierspieler Rudolph Ganz, ein vollkräftiger Pianist und temperamentvoller Darsteller, zu Anfang der Saison im grossen Tonhallesaal veranstaltete. Das Tonwerk muss trotz der dickflüssigen Mache und der geringen Ausdrucksklarheit und Verständlichkeit als starkes Talentstück bezeichnet werden. Ernst Islers „Quelle", ein Chorwerk mit Orchester, kam in einem Konzert des „Gemischten Chors Zürich" zur Aufführung. Die schöne, anspruchslose aber stilvolle Arbeit trägt die Zeichen eines schaffensmutigen Musikers. Als bemerkenswerte Komposition für Männerchor verzeichnen wir José Berr's Vertonung des Arno Holzschen Gedichtes „So einer war auch er", ein neues Kraftstück des mit immer sichereren Schritten aus dem Ewig-Gestrigen heraustretenden Komponisten, der die Männerchor-Literatur nun schon um manch wackeres Werk bereichert hat. „Fausts Verdammung" von Berlioz und der „Christus" von Liszt: das waren die Aufgaben, die sich Andreae gestellt hatte und mit sicherem musikalischen Gefühl gestaltete. Historisches Interesse bot die Aufführung von Richard Wagners „Liebesmahl der Apostel" durch den Zürcher Lehrergesangverein unter der Leitung eines neuen und berufenen Dirigenten, des bewährten Theaterkapellmeisters Lothar Kempter, der bei diesem Anlass wieder seine farbenprächtige Tondichtung „Sardanapal" zu Gehör brachte. Zürich ist von jeher eine Hochstätte des Chorgesangs gewesen. Die derzeitigen Leiter der Chorvereine, Gottfried Angerer, der Dirigent des Männerchors „Harmonie", Andreae, der Leiter des gemischten Chors und des „Männerchor Zürich", Lothar Kempter, der Dirigent des Lehrergesangvereins, haben auch in dieser Stagione nichts versäumt, um durch die gediegene Ausarbeitung ihrer Konzertaufführungen, unter denen auch die der „Harmonie" einen hervorragenden Platz beanspruchen, den zürcherischen Ruhmestitel als Stadt des Kunstgesangs aufrecht zu erhalten. Besonderes Verdienst erwarb sich Andreae durch die Darbietung der Neunten Symphonie Anton Bruckners, die man anlässlich des Konzerts zugunsten der Hilfskasse des Tonhalleorchesters in vollendeter Wiedergabe hören konnte. In dem alljährlichen Finale der Konzertzeit, den populären Symphoniekonzerten, brachte Volkmar Andreae diesmal die sämtlichen Beethovenschen Symphonieen zu Gehör. Vorher hatte Edouard Risler in einer Konzertreihe 32 Beethovensche Sonaten gespielt. — Nur ein einigermassen vollständiges Namensverzeichnis der internationalen Virtuosen zu geben, die im Laufe des Winters bei uns zu Gaste waren, ist unmöglich. Jan Kubelik, der göttliche Geiger, Stefi Geyer, das junge Violinwunder, Carl Halir, ein gereifter Meister, Teresa Carreño, die Feurige, Ignaz Paderewski, der Klavierkönig der Chopinspieler, Risler, der feinste unter den feinen Beethovenspielern, Artur Schnabel, der sehr gefiel, Marcian Thalberg und Frédéric Lamond: kurz, die Spitzen der geigenden und klavierspielenden Virtuosenwelt vervollständigten ihren Lorbeerkranz mit einem Zürcher Blättchen. Auf die Kammermusik-Aufführungen, diese alteingesessenen ernsten Einrichtungen des musikfreundlichen Zürichs, auf die heimischen Künstler, unter denen man von Jahr zu Jahr neuen und tüchtigen Namen begegnet, und auf die erspriessliche Tätigkeit der immer wachsenden musikalischen Unterrichtsanstalten sei der Vollständigkeit halber noch kurz hingewiesen. Summa summarum: wir haben eine erfreuliche und genussreiche Musikzeit hinter uns und freuen uns schon auf das nächste Jahr.

Dr. Hermann Kesser

Digitized by Google



Der gesamte Bilderteil dieses Heftes ist dem 43. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Dresden gewidmet. Wir beginnen mit dem Porträt des Festdirigenten, des Geheimen Hofrats Ernst von Schuch. Daran schliessen sich die Tonsetzer, die in dem Programm mit Werken vertreten sind, und deren Porträts die „Musik" bisher noch nicht veröffentlicht hat: Heinrich G. Noren, Wilhelm Rohde, Walter Courvoisier; Albert Fuchs, Franz Moser, Heinrich van Eyken, Carl Ehrenberg; Bernhard Sekles, Arnold Schönberg, Hans Pogge. Es folgen von ausübenden Künstlern die Gruppenbilder des Petri-Quartetts (Petri, Warwas, Wille, Spitzner), des Rosé-Quartetts (Rosé, Fischer, Ruzitska, Buxbaum) und des Lewinger-Quartetts (Lewinger, Striegler, Schilling, Wagenknecht); ferner Alfred von Bary als Teut in Schillings' „Moloch", Erika Wedekind und Carl Scheidemantel. Das nächste Blatt bringt vier Kostümbilder aus „Salome" in der beim Tonkünstlerfest vorgesehenen Besetzung: Carl Burrian (Herodes), Irene von Chavanne (Herodias), Annie Krull (Salome), Carl Perron (Jochanaan).

Die Porträts der übrigen bei dem Tonkünstlerfest zu Wort kommenden schaffenden Künstler haben wir schon früher gebracht: Richard Strauss (I, 5; I, 7; I, 8; III, 16; IV, 8 [Strauss-Heft]; IV, 17; V, 3); Max Schillings (I, 17; VI, 6); Wilhelm Kienzl (IV, 17); Hans Pfitzner (I, 17; III, 16); Georg Schumann (I, 17; III, 16); Hans Sommer (I, 17); E. N. v. Reznicek (III, 16); Ludwig Thuille (I, 17; VI, 11); Paul Scheinpflug (II, 17; III, 16); Ludwig Hess (III, 16); Julius Weismann (IV, 17); August Reuss (III, 16).
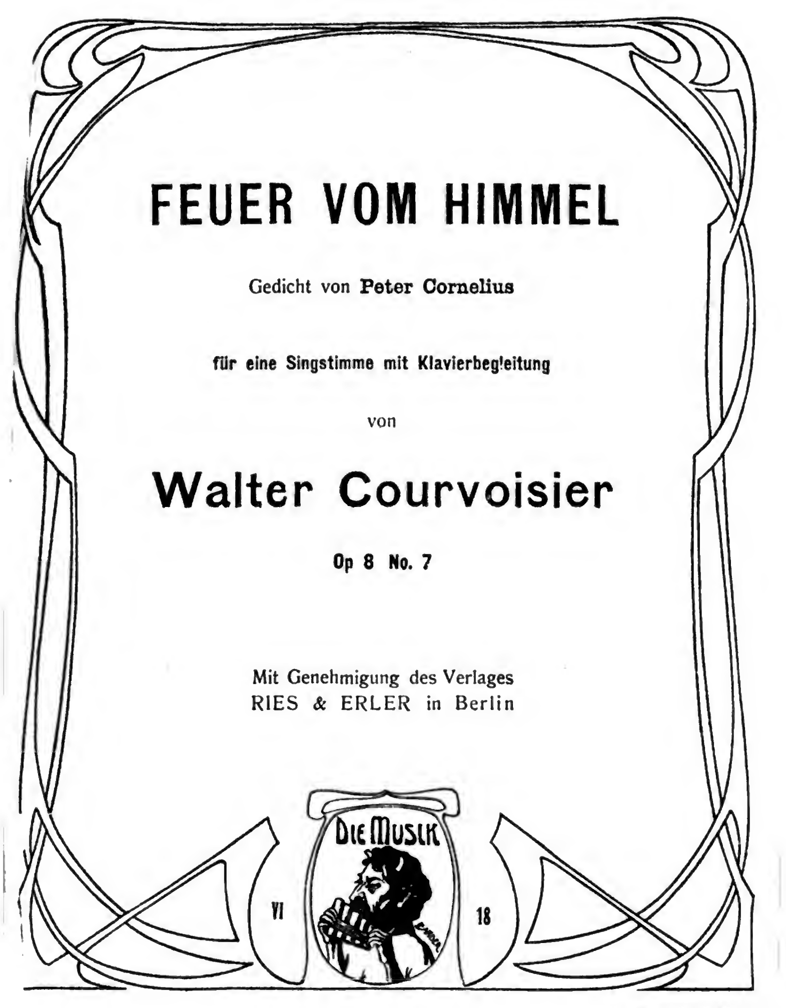
Franz Liszt, dem Begründer des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, hat die „Musik" ein mit bildlichen Darstellungen reich ausgestattetes Sonderheft (V, 13) gewidmet; ferner enthalten folgende Hefte auf den Meister bezügliche Illustrationen (im ganzen 42): I, 1; I, 2; I, 4; I, 10; I, 15/16; I, 17; II, 17; II, 22; II, 23; III, 6; III, 16; IV, 2; IV, 8; IV, 17; V, 14; V, 16.

Von dem begabten jungen Basler Komponisten Walter Courvoisier werden in Dresden acht Lieder gesungen werden, in deren Vortrag sich die Damen von Chavanne und Wedekind mit Herrn Friedrich Plaschke teilen. Wir bieten unseren Lesern eines dieser Lieder: „Feuer vom Himmel" (Peter Cornelius) als Musikbeilage.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google



FEUER VOM HIMMEL

Gedicht von **Peter Cornelius**

für eine Singstimme mit Klavierbegleitung
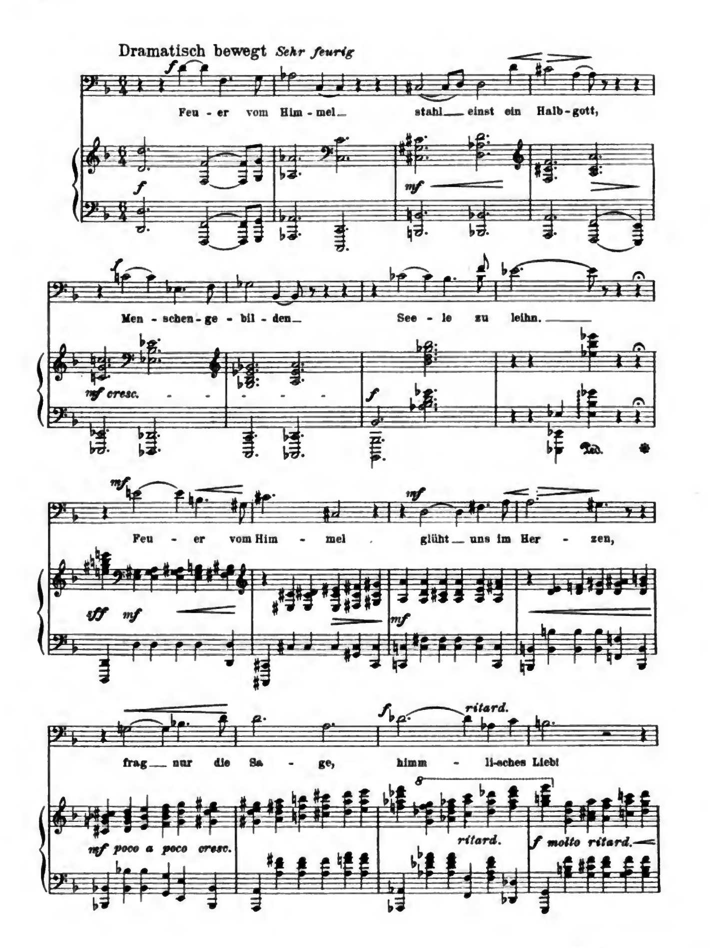
von

Walter Courvoisier
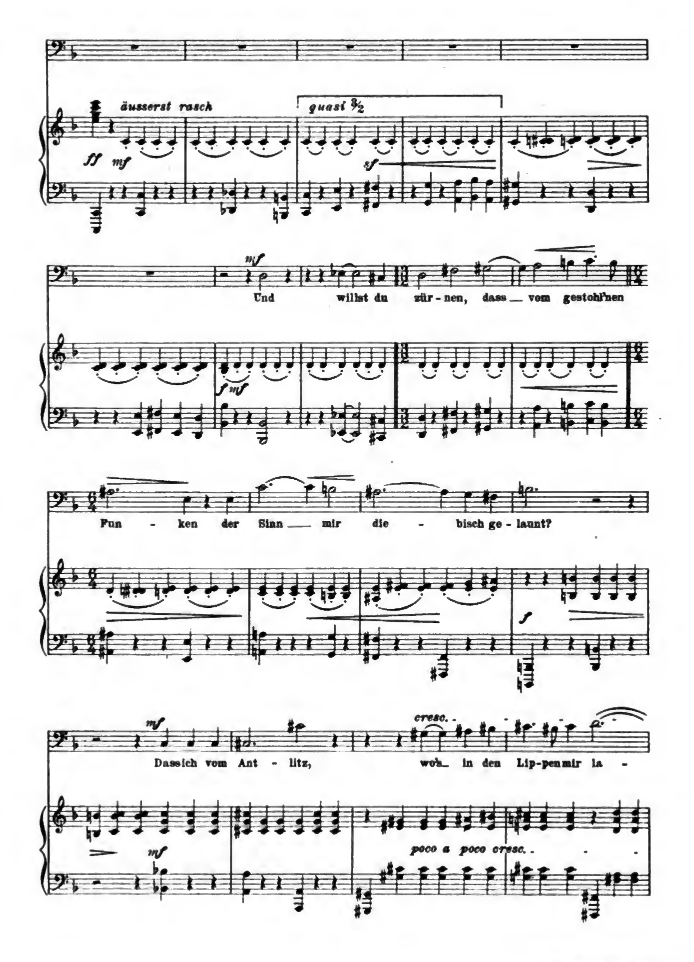
Op 8 No. 7

Mit Genehmigung des Verlages
RIES & ERLER in Berlin
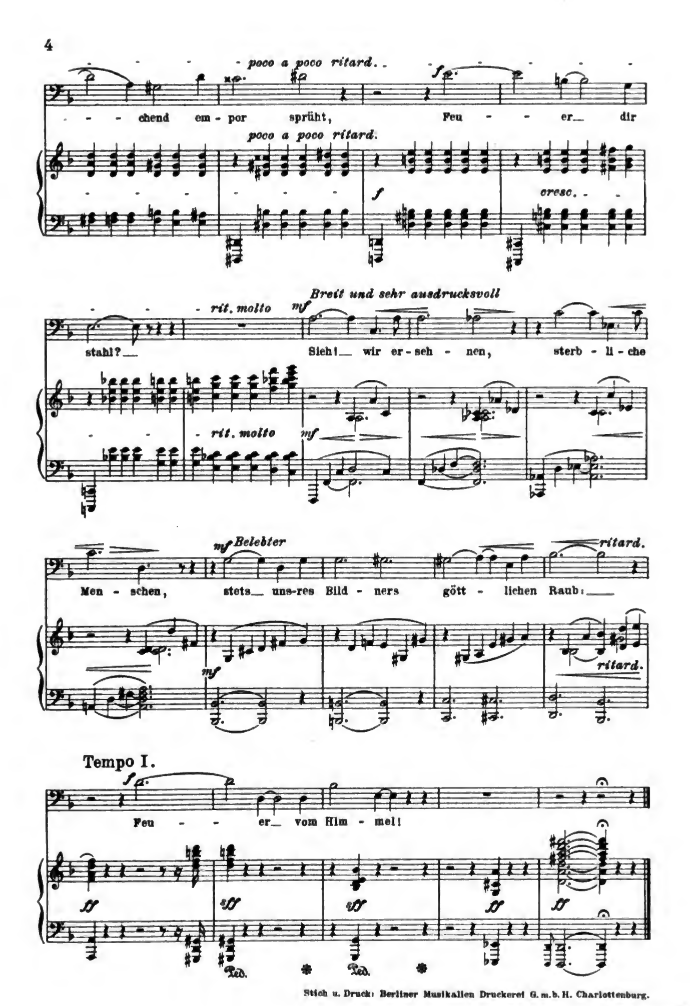
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg.

Digitized by Google

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM III. QUARTALSBAND DES SECHSTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1906/7)

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

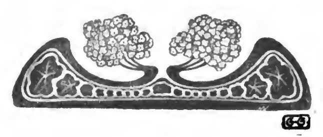
Digitized by Google

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google





Digitized by Google



Digitized by Google